UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

RENATO RODRIGUES DE OLIVEIRA

CORPOS EM DISPUTA E REPRESENTAÇÃO (DE)COLONIAL: AS MASCULINIDADES NEGRAS NA FICÇÃO DE GERALDO RIBAS E JAMES BALDWIN

UBERLÂNDIA – MG
2026

RENATO RODRIGUES DE OLIVEIRA

Corpos em disputa e representação (de) colonial: as masculinidades negras na ficção de Geraldo Ribas e James Baldwin

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.

UBERLÂNDIA - MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 Oliveira, Renato Rodrigues de, 1979-
2026 Corpos em disputa e representação (de) colonial [recurso eletrônico] : as masculinidades negras na ficção de Geraldo Ribas e James Baldwin / Renato Rodrigues de Oliveira. - 2026.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI http://doi.org/10.14393/ufu.te.2026.445
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo ,1971-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	03 de junho de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	12213TLT010				
Nome do Discente:	Renato Rodrigues de Oliveira				
Título do Trabalho:	Corpos em disputa e representação (de)colonial: as masculinidades negras na ficção de Geraldo Ribas e James Baldwin				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Reverberações de Sade: Imaginação perversa e literatura				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Cintia Camargo Viana / UFU; Daniel Padilha Pacheco da Costa / USP; Telma Borges da Silva / UFMG; Adélcio de Souza Cruz / UFBA; Fábio Figueiredo Camargo / UFU, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos,

conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/06/2026, às 11:58, 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 **Adélcio de Sousa Cruz**, **Usuário Externo**, em 05/06/2026, às 12:22, 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 **Renato Rodrigues de Oliveira**, **Usuário Externo**, em 05/06/2026, às 18:54, 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 **Cintia Camargo Vianna**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/06/2026, às 14:59, 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 **Daniel Padilha Pacheco da Costa**, **Usuário Externo**, em 08/06/2026, às 19:23, 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 **Telma Borges da Silva**, **Usuário Externo**, em 09/06/2026, às 11:38, 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://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7359670** e o código CRC **B84A07F1**.

Referência: Processo nº 23117.035786/2026-11 SEI nº 7359670

Dedico este trabalho a todos os corpos que ousam ser rasura.

AGRADECIMENTOS

Um dia, nos idos da década de 1990, numa cidade provinciana do interior de São Paulo, um garotinho negro, de voz aflautada e gestos contidos, olhou para um pequeno espelho e chegou a uma constatação: “Eu preciso estudar!”. Disse isso com a clarividência de uma epifania, como se, por meio do conhecimento oriundo dos livros e dos horizontes abertos pela literatura, pudesse sonhar que o mundo fosse muito mais do que o inferno que lhe fora apresentado. – “Eu sou um artista da palavra!” – disse para si mesmo – “e artista pode *ser*, pode *falar* e pode *ir*.” Esses três verbos nortearam a sua trajetória e, toda vez que as circunstâncias da vida cismavam em lhe apresentar os dissabores da existência, ele os repetia como um mantra, um acalanto capaz de anestesiar as dores de um corpo marcado socialmente como dissidente. O movimento para ficar de pé, sabia ele, não seria fácil, pois, ao seu redor, havia uma trama cheia de fios cruzados e enlinhados que limitavam seus movimentos; e, por mais que se mexesse, a impressão era a de que ele ficava ainda mais enredado. Ser filho, numa família em que muitos ignoravam seus esforços e ridicularizavam suas pequenas conquistas, certamente, contribuía para sua imobilidade. Ser negro, num país que se vale de todas as estruturas sociais para despi-lo de sua humanidade e de sua dignidade, seguramente apertava os nós de sua estada no mundo. Ser gay, num mundo que lhe oferecia a vergonha dos seus, o discurso odiento, a violência gratuita, a sarjeta molhada, a indigência afetiva e os destinos inglórios, por certo, ampliava o novelo que delineava o perímetro estreito de sua movência. Entretanto, ele decidiu ter paciência e puxar cuidadosamente cada fio, com a certeza de quem sabe que tudo possui a sua hora e que, definitivamente, as pessoas não nascem para o que são. Sendo assim, desvencilhou-se e decidiu trilhar uma jornada de produção de saber que tem, na conclusão deste trabalho, um momento muito especial. Este garotinho sou eu e, durante todo o período de produção desta tese, tive de lidar com um revolver memorialístico e com a retextualização das diversas dores envolvidas em habitar um corpo como o meu. Por meio da literatura e do processo de escrita, revisitei o passado e compreendi o porquê de os homens negros serem como são. Conversei com meu pai, com meus irmãos e com meus amores frustrados, para, a partir desse jogo dialógico absolutamente catártico, conseguir perdoá-los e me perdoar, pois muito daquilo que emerge nas práticas cotidianas como simples maldade, insensibilidade ou truculência possui, como força catalisadora, um fenômeno cotidiano e avassalador que, atravessando o tempo, insiste em nos desumanizar e envenenar nossas relações, comprometendo nossa maneira de ser, de estar e de ser vistos no mundo. A colonialidade é um

fenômeno devastador, e perceber, por meio da letra sensível, como ela opera foi, para mim, um processo de cura.

Dito isso, gostaria de agradecer a algumas pessoas especiais que, ao contribuírem direta e indiretamente para a conclusão deste trabalho, me permitiram chegar a este momento sublime de delineamento da minha identidade e de redescoberta da minha sensibilidade. Agradeço:

A você, mamãe. Em seus olhos, janelas da alma, pude me enxergar e me reconhecer como um indivíduo amado e sensível, quando quase todos ao redor insistiam em me ignorar. Com seu amor, acolheu-me; com seu destemor, defendeu-me, desvelando as ambivalências que sustentam a pertença sensível e a bravura indômita das mulheres sertanejas.

Ao meu pai, que hoje presencia esta vitória, de onde quer que ele esteja. Você não tem culpa de nada. Amou-me ao seu modo, com as ferramentas sentimentais de que dispunha, num mundo marcado pelos padrões nocivos de uma masculinidade inflexível. Sobrevivemos um ao outro e isso, por si só, é uma rasura ao regime de violência a que, desde tempos imemoriais, somos obrigados a abraçar.

À minha querida irmã Zilma. Obrigado por me aceitar de forma incondicional. Existem pessoas que não nos colocaram no mundo, mas, com suas ações cotidianas, definitivamente nos colocam de pé. Obrigado por tudo.

A você, querida Dilminha, minha amiga de todas as horas. Obrigado por trazer a calmaria tão necessária para organizar o meu deserto emocional. Entre risos, afagos e silêncios, bastamo-nos em nossas incompletudes, que, mesmo causando estranheza a muitos que nos observam, dão-nos a certeza de que amizade não precisa ser perfeita – só deve testar o nosso potencial de entrega.

Ao meu querido amigo e irmão Gustavo Morgado. Nossa amizade, mesmo diante das ausências que este doutorado nos impôs, mantém-se firme. Obrigado por me fazer compreender aquilo que Roseana Murray nos ensina com sua poética. Com você, não há tempo ruim: aprendi a "agarrar a vida com uma, duas, dez mãos" e a levá-la à boca, trincando-a "nos dentes como uma fruta no ponto".

Aos amigos Maycon Luiz, Maria Flávia, Harilson, Luana, Elza, Djanine Raquel, Edinília, Gessyvânia, verdadeiros alicerces de afeto e presença. Agradeço pelo apoio que me sustentou e pelo carinho que suavizou as asperezas da jornada. Suas trajetórias, ricas em coragem e autenticidade, são para mim exemplos vivos de vidas extraordinárias que honro e celebro.

Ao Instituto Federal do Norte de Minas – *Campus Arinos*, pelo apoio financeiro e pelo afastamento funcional tão necessários à execução desta pesquisa, cuja complexidade exigiu de

mim dedicação integral. Receba este trabalho como prova de que os professores do Norte e Noroeste de Minas, região carente do semiárido brasileiro, também podem se aventurar pelos caminhos da pesquisa, enaltecendo nossos autores e conectando-os à literatura estrangeira, no afã de trazer à tona temas urgentes que precisam, via palavra sensível, ser perscrutados e debatidos por todos os setores da sociedade brasileira.

À Universidade Federal de Uberlândia que, ao recepcionar esta pesquisa, amplia o campo do conhecimento científico, corrige apagamentos históricos e enfrenta desigualdades estruturais que moldaram e ainda moldam a produção acadêmica Brasil afora. Ao permitir o desenvolvimento de uma pesquisa que trata dos expedientes de representação ficcional dos corpos negros na literatura, a UFU cumpre seu papel social, promovendo justiça epistemológica, diversidade de perspectivas e a valorização de saberes e experiências historicamente marginalizados e silenciados. Obrigado por essa acolhida, UFU.

Aos queridos professores Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa e Dra. Cíntia Camargo Vianna pelas inestimáveis contribuições teóricas durante meu exame de qualificação. Obrigado pela leitura atenta do meu texto e por apontar caminhos possíveis para este trabalho.

Ao meu querido orientador, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, a quem chamo carinhosamente de *muso*. Obrigado pela interlocução tão proveitosa, pela condução ao traçado correto e por sua honestidade e grandeza intelectual. Com você, aprendi que a pesquisa – atividade por vezes solitária e adoecedora – pode se converter em momentos de prazer, alegria e redescoberta da sensibilidade. Obrigado por ter abraçado esta pesquisa e permitido que ela atravessasse o vale das descobertas e dos saberes sem se perder.

E finalmente àquele garotinho negro, delicado, triste, nervoso e assustado que um dia eu fui... obrigado por não ter aceitado o destino inglório que o mundo quis para você. No universo da indigência racial e seu cortejo de tragédias, você não desistiu, resistiu ... e venceu! Arrasou, preto! Arrasou, moleque!

“O lugar da masculinidade negra da hora, ressalta hooks, é o lugar da responsabilidade, do autoconhecimento, do reconhecimento e, especialmente, da autodeterminação, de homens negros que ousam se autodefinir em vez de serem definidos pelos outros”.

Túlio Custódio (2022, p. 18).

RESUMO

A presente pesquisa visa comparar a configuração das masculinidades negras – enquanto instâncias (de)coloniais – e seus efeitos na representação ficcional dos corpos racializados em *O laço encarnado*, de Geraldo Ribas, e *O preço da glória*, de James Baldwin. Em um primeiro momento, examinamos os conceitos de colonialidade e decolonialidade para demonstrar como a matriz colonial do poder constrói, em países marcados pela experiência racial, um sistema de opressão contra os corpos de homens negros. Tal regime se fundamenta na ascendência da masculinidade hegemônica sobre outras expressões da masculinidade, operando por meio da decimação institucional e de um sofisticado aparato discursivo de controle de imagens, que se estende ao domínio da literatura. Em seguida, por meio dos conceitos de *mímesis*/representação e de controle dos imaginários, contextualizamos as condições históricas, sociais e culturais que orientaram a maneira como os homens negros foram retratados ao longo da história das literaturas brasileira e estadunidense – exercício que se torna imprescindível para a análise das masculinidades presentes nas obras de Geraldo Ribas e James Baldwin, as quais, embora lançadas no mesmo período, apresentam representações profundamente distintas dos corpos negros. Por fim, privilegiamos a análise do texto de Ribas que, ao evidenciar o corpo do homem negro ainda circunscrito à cama e ao trabalho, deixa entrever uma pertença colonial; enquanto Baldwin, ao propor um corpo negro masculino pluridimensional, subverte o controle dos imaginários, envolvendo sua obra numa atmosfera profundamente decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades negras. Representação ficcional. Colonialidade. Decolonialidade. Geraldo Ribas. James Baldwin.

ABSTRACT

This research aims to compare the configuration of black masculinities – as (de)colonial instances – and their effects on the fictional representation of racialized bodies in Geraldo Ribas's *O laço encarnado* and James Baldwin's *Tell Me How Long the Train's Been Gone*. Initially, we examine the concepts of coloniality and decoloniality to demonstrate how the colonial matrix of power constructs, in countries marked by the racial experience, a system of oppression against the bodies of Black men. Such a regime is grounded in the ascendancy of hegemonic masculinity over other expressions of masculinity, operating through institutional decimation and a sophisticated discursive apparatus of image control that extends to the literary domain. Subsequently, through the concepts of mimesis/representation and the control of imaginaries, we contextualize the historical, social, and cultural conditions that guided the portrayal of Black men throughout the history of Brazilian and American literatures – an exercise that becomes essential for analyzing the masculinities in the works of Ribas and Baldwin which, despite being released in the same period, present profoundly distinct representations of Black bodies. Finally, we privilege the analysis of Ribas's text, which, by highlighting the Black male body as still confined to the bed and labor, reveals a colonial belonging; meanwhile, Baldwin, by proposing a multidimensional Black male body, subverts the control of imaginaries, enveloping his work in a deeply decolonial atmosphere.

KEYWORDS: Black masculinities. Fictional representation. Coloniality. Decoloniality. Geraldo Ribas. James Baldwin.

RESUMEN

La presente investigación se propone comparar la configuración de las masculinidades negras – en tanto instancias (de)coloniales – y sus efectos en la representación ficcional de los cuerpos racializados en *O laço encarnado*, de Geraldo Ribas, y *Dime cuánto hace que el tren se fue*, de James Baldwin. En un primer momento, examinamos los conceptos de colonialidad y decolonialidad para demostrar cómo la matriz colonial del poder construye, en países marcados por la experiencia racial, un sistema de opresión contra los cuerpos de hombres negros. Tal régimen se fundamenta en la ascendencia de la masculinidad hegemónica sobre otras expresiones de la masculinidad, operando a través de la decimación institucional y de un sofisticado aparato discursivo de control de imágenes que se extiende al dominio de la literatura. A continuación, mediante los conceptos de mímesis/representación y de control de los imaginarios, contextualizamos las condiciones históricas, sociales y culturales que orientaron la manera en que los hombres negros fueron retratados a lo largo de la historia de las literaturas brasileña y estadounidense – ejercicio que resulta imprescindible para el análisis de las masculinidades presentes en la obra de Geraldo Ribas y James Baldwin las cuales, aunque publicadas en el mismo periodo, presentan representaciones profundamente distintas de los cuerpos negros. Por último, privilegiamos el análisis del texto de Ribas que, al evidenciar el cuerpo del hombre negro todavía circunscrito a la cama y al trabajo, deja entrever una pertenencia colonial; mientras que Baldwin, al proponer un cuerpo negro masculino pluridimensional, subvierte el control de los imaginarios, envolviendo su obra en una atmósfera profundamente decolonial.

PALABRAS CLAVE: Masculinidades negras. Representación ficcional. Colonialidad. Decolonialidad. Geraldo Ribas. James Baldwin.

Sumário

INTRODUÇÃO.....*16*

1 PRINCÍPIOS DA COLONIALIDADE E DA DECOLONIALIDADE.....*24*

1.1 A ideia de Modernidade e o etnocentrismo europeu como alicerce do sistema mundo/colonial.....*24*

1.2 A colonialidade do poder: o sistema-mundo colonial/moderno e a ideia de raça.....*30*

1.3 A colonialidade do saber: a ciência e a destruição das cosmogonias e saberes subalternos *39*

1.4 A colonialidade do ser: o etnocídio ou o esvaziamento ontológico dos povos colonizados *46*

1.5 A colonialidade de gênero: patriarcado e binaridade como instrumental de poder.....*53*

1.6 Decolonizar: da eurocentricidade à perspectiva pluriversal *62*

2. ANALISANDO AS MASCULINIDADES NEGRAS NO CONTEXTO DA HEGEMONIA.....*71*

2.1 Hegemonia e masculinidade negra: pensando raça, gênero e sexualidade como instâncias articuladas *71*

2.2 Decimação Institucional: a instabilidade como mecanismo de controle e opressão no contexto da hegemonia.....*79*

2.3 Políticas de trabalho e da família: emasculação, infantilização e conflitos generificados *81*

2.4 Políticas da rua: reflexões sobre a cultura gangsta, suas causas, características e consequências.....*86*

2.5 Políticas estatais e religiosas: o heterossexismo e a homossexualidade entre homens negros.....*97*

2.6 Agir como branco: homens negros e o processo de construção da identidade racial.....*107*

3 OS EXPEDIENTES DE REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DOS CORPOS PRETOS NA LITERATURA BRASILEIRA E ESTADUNIDENSE.....*112*

3.1 *Mímesis*: uma ideia de representação *112*

3.2 Mímesis, pressão social e o controle dos imaginários: imbricamentos entre fazer literário e representação ficcional dos corpos pretos.....*117*

3.3 Classe social, liberalismo e representação: o corpo do homem negro sob a ótica distanciada na literatura brasileira.....*128*

3.4 Os corpos pretos masculinos sob uma ótica compromissada: assimilação e contrapressão na literatura negro- brasileira *136*

3.5 Os expedientes de representação ficcional dos corpos pretos masculinos na literatura estadunidense.....*149*

4 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DO HOMEM NEGRO EM *O LAÇO ENCARNADO*, DE GERALDO RIBAS *169*

4.1 Geraldo Ribas: quem é esse autor que fala? 169

4.2 Geraldo Ribas: as poéticas de uma escritura em movimento 173

4.3 Narrativas encarnadas: o palco cotidiano de O laço encarnado 185

4.4 O personagem negro como categoria de existência: o corpo para o trabalho e o corpo para a cama 190

4.5 O corpo do homem negro como categoria de performance: a psiquê do racismo e a busca por um lugar social em O laço encarnado 206

4.6 A necronarrativa colonial de Geraldo Ribas: um corpo que ousa é um corpo que cai ... 230

5 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DO HOMEM NEGRO EM *O PREÇO DA GLÓRIA*, DE JAMES BALDWIN 238

5.1 A escrita íntima e profética de James Baldwin: memória e ficção no contexto da violência racial 238

5.2 Do Harlem para o exílio: vida, ficção, engajamento e universalidade 243

5.3 Breviário dos romances baldwinianos: dos primórdios até a década de 60 257

5.4 O corpo em ruínas e o mundo em chamas: a autopoética da masculinidade negra em O preço da glória 271

5.5 O corpo paternal: Leo Proudhammer, relações familiares e a paternidade negra 274

5.6 O corpo estético: um olhar crítico sobre a colonialidade na arte 284

5.7 O corpo afetivo-sexual: ligações interraciais, homoeróticas e incestuosas no contexto da colonialidade 298

5.8 O corpo político-revolucionário: o indivíduo homoorientado como agente de rasura da colonialidade 316

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 335

7 REFERENCIAL TEÓRICO 343

INTRODUÇÃO

O tema da *masculinidade negra* sempre foi um assunto do meu interesse, devido às experiências que sempre vivi[1]. Como negro, homossexual e periférico, percebi que, nos relacionamentos interpessoais, nas conversas cotidianas e no universo representacional da cultura, os corpos negros são lidos de forma desontologizada, objetificada e hipersexualizada, o que, notadamente, evidencia um reducionismo na maneira como nós, pessoas pretas, podemos nos mover no campo do sexo, do amor e da afetividade. Esse processo de reificação se torna ainda mais cruel, quando esses corpos não atendem às expectativas lastreadas por um imaginário estereotipado e mítico acerca do biótipo do homem racializado. Tal desconforto foi o que me moveu a propor, à época do mestrado, uma investigação sobre como os corpos pretos são representados na literatura; reconheci, entretanto, que os temas que envolvem a masculinidade negra e seus expedientes de representação ficcional talvez não estivessem suficientemente maduros em minha mente para que eu empreendesse tal jornada naquele momento. Terminado o mestrado, esse assunto voltou ao meu radar, especialmente quando, através de novas leituras, fui descobrindo que os autores da literatura afro-brasileira, assinalada historicamente pelo legado da colonização, abandonaram, por meio de um processo histórico moroso, o alheamento em relação às questões da negritude e passaram a propor uma arte orientada pela autodeterminação dos corpos pretos. Tal realidade despertou-me a curiosidade de saber se o processo de maturação da literatura negra havia ocorrido da mesma forma, em outros países marcados pela diáspora africana.

Para responder a essas inquietações, esta tese visa promover uma comparação entre a tessitura literária de *O laço encarnado* (1969), do escritor Geraldo Ribas, e *O preço da glória* (*Tell me how long the train's been gone*) (1968), obra do literato estadunidense James Baldwin, traduzida no Brasil por Iran Silva. A investigação consistirá em compreender, com base nos recortes das obras escolhidas como *corpus* de investigação, como a representação do corpo racializado e a configuração das masculinidades negras são propostas, a partir do olhar de autores que lidaram com a experiência de raça em seus países de origem, nações diferentes em certos aspectos culturais, mas igualmente marcadas pela colonização e pela diáspora africana.

Geraldo Ribas (1913-2004) é um autor da cidade de São Francisco (MG), completamente desconhecido da Academia, e, em *O laço encarnado*, nos oferece uma trama

[1] Nesta seção, há o uso de duas pessoas verbais, a primeira do singular e a primeira do plural. Isso não se trata de um mero movimento pendular, mas uma escolha consciente calcada na certeza de que o "nós" enunciativo permite-nos integrar o leitor ao percurso argumentativo, sinalizando um processo de reflexão compartilhado. A partir do primeiro capítulo, permanecerá a utilização da primeira pessoa do plural na construção do texto da tese.

em que Januário, um homem negro, se torna a força motriz da narrativa, cingindo todas as tramas e despertando, por um lado, o desejo fetichizado em mulheres e homossexuais e, por outro, o ódio dos homens de uma cidade provinciana no Norte de Minas. Diferentemente do silenciamento acadêmico em torno do nome de Geraldo Ribas, James Baldwin (1924-1987) é um consagrado escritor que, ao lado de Richard Wright, Langston Hughes, Chester Himes e Ralph Ellison, tornou-se, seguramente, um dos maiores expoentes da literatura produzida por homens negros nos Estados Unidos, contribuindo para a discussão sobre a identidade racial, o racismo, a política, a justiça social, bem como a identidade afetivo sexual do homem negro, como exemplificado nas questões que envolvem Leo Proudhammer em *O preço da glória.* Tal trajetória, pelas especificidades que denota, permite-nos vislumbrar um diálogo entre as obras desses dois autores, a partir de conexões, semelhanças, diferenças, imbricamentos culturais, históricos e estéticos, no sentido que Tânia Carvalhal (1986), Alejandro Cioranescu (1964) e Renée Wellek (1970) propõem em suas postulações acerca da literatura comparada. Ao ler as duas obras, alguns questionamentos nasceram à medida que nos deparávamos com os discursos que as constituem. De um lado: O expediente de representação ficcional dos corpos racializados proposto por Geraldo Ribas permite que a masculinidade negra retratada na trama possa ser lida a partir da ideia de *colonialidade*? Se sim, quais são esses indícios e como eles se articulam com a temática do apagamento social do homem negro. A maneira como Ribas estrutura a representação do corpo negro intervém nas representações culturais negativas do corpo masculino racializado ou apenas reforça tal ideário? Como a representação da "diferença" relaciona-se com as questões de poder na trama de *O laço encarnado*? Por outro lado: O expediente de representação ficcional dos corpos racializados proposto por James Baldwin possibilita que a masculinidade negra retratada na trama possa ser lida a partir da ideia de *decolonialidade*? Se sim, que formas discursivas, repertoriais ou regimes de representação são utilizados nesse ideário e como ele se articula com a pluriversalidade do ser e dos afetos? A maneira como Baldwin estrutura a representação do corpo negro intervém nas representações culturais negativas do corpo masculino racializado ou apenas reforça tal ideário? Como a representação da "diferença" relaciona-se com as questões de poder na trama de *O preço da glória*?

Essas perguntas norteadoras propiciam um exercício analítico de aproximação e distanciamento entre as duas obras, buscando, sobretudo, desvelar a forma como os autores operaram os expedientes de representação ficcional para os corpos pretos, com foco na dinâmica das configurações da masculinidade negra, em seu jogo de negociações, agenciamentos e refutações em relação à masculinidade hegemônica, falocêntrica,

heteronormativa, patriarcal, supremacista, branca e imperialista, como reflexo da colonização e da colonialidade do poder.

Como se sabe, a colonização foi um dos episódios mais violentos no processo de construção da economia capitalista, ao se valer da escravização de seres humanos como alicerce de sua política de produção de riquezas. Para legitimar esse nefasto sistema econômico, alinhado aos princípios de dominação, exploração e morte, o Ocidente buscou, por meio dos discursos pseudo justificativos, um modo de esmaecer as marcas de sangue deixadas por esse sistema, dando ares de legalidade à instrumentalização do negro para atender à sanha das engrenagens do capitalismo (Mbembe, 2018; Munanga, 2020). Em tais circunstâncias, a religião, as ciências e as artes, com especial destaque para a literatura, foram utilizadas como uma espécie de verniz para essa lógica colonial, patrocinando um processo de desontologização racial que, ao se perpetuar ao longo dos tempos, cristalizou-se no imaginário social e nas práticas cotidianas, como um tipo de substrato para a política de criminalização, hipersexualização, demonização dos indivíduos racializados, bem como para o racismo estrutural e o biopoder, que negam-lhes o exercício pleno da cidadania, provocando sua morte social.

Nesse sentido, esta tese ganha relevância, pois se debruça sobre os expedientes de representação ficcional dos corpos pretos, por meio de um discurso de contracultura, procurando refletir como aspectos culturais demandados por países marcados pela escravização e pela diáspora africana impactaram diretamente o exercício escritural de autores negros, resignando-os a reprodutores de uma visão eurocentrada ou transformando-os em arautos da liberdade, da construção da identidade, da aversão à assimilação cultural e da propositura de novos enquadramentos para a masculinidade subalternizada em sua relação com a masculinidade hegemônica. Por outros termos, este trabalho parece-nos importante, pois busca, com o estudo da escritura dos autores escolhidos, uma conexão com as histórias dos corpos pretos e como elas foram representadas, desvelando, ao mesmo tempo, as narrativas que foram amordaçadas, interrompidas ou alienadas pelo processo da escravização e aquelas que podem ser recontadas pelos corpos racializados a partir de uma perspectiva descolonizadora. Tal perspectiva decolonial é compreendida como um mecanismo de aniquilação da colonização que reside nas relações de afeto dos homens pretos, possibilitando a eles a sensibilidade, os entrelugares sexuais e os interstícios amorosos, para a construção de uma masculinidade em que a vulnerabilidade, a insegurança, a comunicação afetiva e pluriversalidade do ser podem se tornar expressões legítimas e aceitáveis, possibilidades que o racismo lhes negou,

transformando-os em seres embrutecidos e, por vezes, inaptos a um agenciamento sentimental saudável.

Não bastasse tal propósito, aproximar analiticamente Geraldo Ribas e o escritor afro-americano James Baldwin – por meio de obras publicadas na mesma época, mas que são oriundas de tradições e processos de produção artística diferentes – pode nos oferecer uma análise literária importante em relação a como os expedientes de representação ficcional das masculinidades são pensados por esses dois autores, o que, certamente, confere a essa proposta certo ineditismo, posto que inexistem, até o momento, trabalhos que reúnam estes dois escritores dentro do espectro comparativo.

O frescor dessa proposta reside, ainda, no fato de que não existe fortuna crítica a respeito da obra de Geraldo Ribas. Sem informações biográficas significativa nos livros e sem qualquer outra base de dados ao alcance da pesquisa, por meio de textos publicados fisicamente ou na internet, Ribas tem sido negligenciado pela Academia e pelo mercado editorial brasileiro, que, até a presente data, dedicou a ele apenas parcos verbetes, seja na *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho, no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001) e no *Dicionário de Escritores de Brasília* (1994). Essa pesquisa intenta, portanto, reverter o silenciamento acadêmico em torno do nome de Ribas e vai ao encontro da proposição de um espaço para uma reflexão sobre a inclusão, no panorama literário brasileiro, de autores das bordas do Velho Chico, que, embora desconhecidos do grande público, possuem papel preponderante na construção da diversidade da literatura produzida em solo mineiro. As temáticas que Ribas nos propõe em *O laço encarnado* demarcam um novo espaço para a literatura catrumana do Norte de Minas, comumente associada à memória, à identidade e à cor local, permitindo uma discussão prospectiva a respeito de problemáticas do nosso tempo, como é o caso da representação da masculinidade negra. Noutras palavras, a literatura catrumana norte mineira pode se dedicar ao regionalismo, à cultura popular e aos processos identitários, como discuti em minha dissertação de mestrado (Oliveira, 2019)[2], mas também pode aportar em outras paragens do universo literário. Trazer a literatura de Ribas à baila também repousa numa escolha pessoal, pois, como estudioso da literatura regional do Norte de Minas, sempre escolho meu *corpus* no universo dos escritos que me circundam e me constituem como leitor e

[2] OLIVEIRA, Renato Rodrigues de. *Memória e ficção em A Saga de um Urucuiano*, de João Naves de Melo. 2019. 246 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

pesquisador. Afinal de contas, posso alcançar o universal partindo daquilo que minha aldeia evoca.

Por outro lado, embora existam trabalhos sobre Baldwin no terreno da crítica brasileira, nosso recorte analítico torna-se original, ao se valer da categoria de *(de)colonialidade* para abordar – a partir dos expedientes de representação ficcional – as diversas configurações da masculinidade negra, com o propósito de discutir não só apagamentos afetivos e sociais patrocinados pelo sistema patriarcal contra os indivíduos racializados, mas também a possibilidade do exercício de uma afetividade preta que contemple a pluriversalidade da existência humana.

Baldwin, mesmo tendo conquistado o apoio entusiástico de seus autores contemporâneos e se tornado um porta-voz articulado da experiência do racismo americano na década de 1960, não era "hétero" o suficiente para ter seu trabalho amado e lembrado de forma não controversa. Como observa Quentin Miller, em *Re-Viewing James Baldwin*: Things Not Seen (2000), a história da recepção da obra de Baldwin tem sido caracterizada por flagrantes ausências e omissões decisivas, razão pela qual acreditamos ter profunda importância o estudo que propomos.

Ainda no campo da Academia, este estudo busca contribuir para a expansão da fortuna crítica literária que aborde as questões relacionadas à masculinidade negra. Segundo Luiz Carlos Santos Simon (2015, p. 08-09), há uma certa "timidez" em relação aos estudos do masculino na literatura brasileira, sendo uma temática mais facilmente encontrada na ambiência da Psicologia, História, Sociologia, Antropologia e Saúde. Quando se pensa em masculinidades negras, o cenário se apresenta ainda mais deficitário. De acordo com a *Biblioteca Digital de Teses e Dissertações*, há, nos Programas de Letras e Linguística Brasil afora, o registro de apenas quatro (04) trabalhos que possuem como tema a masculinidade do homem racializado, enquanto os trabalhos que envolvem o feminismo ou o mulherismo negro são muito mais recorrentes, evidenciando uma certa desproporcionalidade no contingente de estudos que conjugam raça e gênero. Equilibrar esses números é, a nosso ver, um exercício epistêmico fundamental, pois, no universo dos estudos de gênero, o feminino e o masculino são dimensões que se reclamam. Isso significa dizer que as teorias do feminismo necessitam dialogar com os homens, dada a cadeia de relações e processos que fomentam o arsenal de práticas violentas impostas pelo patriarcado tanto às mulheres quanto às masculinidades que são dissidentes e "ex-cêntricas".

Por fim, as obras de Ribas e Baldwin tornam-se importantes como objeto de estudo, porque tratam de assuntos que não esmaeceram ao longo dos tempos, possuindo repercussão

atual nas práticas sociais e no cotidiano de indivíduos que vivem as violências físicas e simbólicas impostas pela experiência de raça. Tratar de masculinidades e afetividades negras numa sociedade em que as narrativas em torno dos indivíduos negros se dão seguindo a lógica colonial de desumanização e apagamento social desses corpos, quer seja por meio do cerceamento de oportunidades, quer seja pela política da morte, torna-se extremamente necessário, na medida em que o prisma de representação, nas obras a serem estudadas, ocorre partindo de um olhar intimista e endógeno, deslocamento que não afasta, obviamente, as contradições no processo de autodeterminação dos autores racializados, diante da força do patriarcado e da masculinidade hegemônica.

Isso posto, como hipótese que norteia esta tese, vemos, inicialmente, a possibilidade de leituras antagônicas para as tramas de Geraldo Ribas e James Baldwin. Apesar de os autores serem contemporâneos e terem lançado as obras praticamente no mesmo ano, em *O laço encarnado*, a representação do corpo negro voltado para a cama e para o trabalho reforça a ideia de *colonialidade*, em que a masculinidade, numa instância patologizada, falocêntrica e desumanizadora, é exercida a partir da lógica de violência e de uso do fetiche como mecanismo de afirmação social. Por outro lado, em *O preço da glória*, a masculinidade negra é apresentada numa perspectiva *decolonial*, sendo revestida por um agenciamento saudável, em que a afetividade pode ser vivida numa dimensão difusa e pluriversal, ancorada nos interstícios dos desejos e longe da lógica patriarcal. Desse modo, ocorre a amplificação sujeitudinal do indivíduo negro, permitindo a ele procurar, através da arte, um novo modo de afirmação social, que não esteja atrelado à dimensão do corpo.

O arcabouço teórico, para as discussões propostas nesta tese, ancora-se no aporte epistêmico da teoria decolonial, com vistas à compreensão de como a matriz colonial do poder cria uma relação rizomática com outras colonialidades, dando origem a um sistema generificado e patriarcal, centrado na opressão contra masculinidades subalternizadas. Para tanto, as teorias de Nelson Maldonado-Torres (2007, 2020), Walter Mignolo (2004, 2007, 2010, 2014), María Lugones (2020), Aníbal Quijano (2009, 2014), Rita Laura Segato (2021), Sueli Carneiro (2023), Achille Mbembe (2018), Albert Memmi (1977), Frantz Fanon (1968), Wallace dos Santos de Moraes (2020) serão extremamente importantes na medida em que oferecem o ponto fulcral da perspectiva analítica sobre a representação da masculinidade que constitui nossa discussão. Ainda nos aportaremos nas postulações teóricas de Patricia Hill Collins (2022), Raewyn Connell (2000, 2003) e Michael S. Kimmel (1987, 2022), para investigar o conceito de masculinidade hegemônica e os mecanismos pelos quais ela promove uma política de opressão, dominação e desumanização das masculinidades negras, momento em que a teoria de

decimação institucional desenvolvida por Clyde W. Franklin II (1987), Anthony J. Lemelle Jr. (2010), Steven Kniffley Jr. (2018), bel hooks (2019, 2022, 2024) assumem majorada importância. Valer-nos-emos, também, do arcabouço teórico de Gunter Gebauer e Christoph Wulf (1995) e Luiz Costa Lima (1980, 1981, 2009, 2014), para discutirmos os conceitos de *mimesis* e *controle dos imaginários*, essenciais para a discussão sobre os itinerários de representação dos corpos negros na história das literaturas brasileira e estadunidense, das quais Geraldo Ribas e James Baldwin são, respectivamente, signatários, estabelecendo, assim, as bases necessárias para uma investigação aprofundada das obras escolhidas. Para essa reconstituição histórica, traremos à baila as teorias de Roger Bastide (1973), David Brookshaw (1983), Domício Proença Filho (1988, 2004), Cuti (2010); Eduardo Assis Duarte (2014, 2020), Philip Gould (2011), Maurice Wallace (2022), Karima K. Jeffrey (2011), Yolanda Williams Page (2011), Charles T. Davis e Henry Louis Gates Jr. (1985) e de Andrew Warnes (2007).

Esta tese é constituída por cinco capítulos, a saber:

No **primeiro**, intitulado "Princípios da colonialidade e da decolonialidade", propomos uma discussão teórica acerca das ideias de colonialidade e decolonialidade, que servirão de operadores analíticos, intentando evidenciar o liame entre a matriz colonial do poder e o sistema patriarcal, responsável pelo processo de construção da masculinidade hegemônica.

No **segundo**, nomeado "Analisando as masculinidades negras no contexto da hegemonia", buscamos descortinar os imbricamentos entre masculinidade hegemônica e masculinidade negra, destacando como gênero, raça e sexualidade relegam homens negros à subalternidade. Discutiremos o impacto da decimação institucional na construção da subjetividade de homens negros, levando-os à hipersexualização, à violência e ao descompromisso com pautas antirracistas. Além de propormos a desconstrução dos enquadramentos historicamente propostos para homens negros, num exercício que inclui o processo de reflexionar acerca dos aparatos discursivos pensados para controlar as imagens ficcionais acerca desses corpos.

Quanto ao **terceiro**, "Os expedientes de representação ficcional dos corpos pretos na literatura brasileira e estadunidense", investigaremos os conceitos de *mímesis*, *representação* e *controle dos imaginários*, para contextualizar como, a partir de uma série de conjunturas e condicionantes históricos, sociais e culturais, o itinerário de representação dos corpos negros masculinos assumiu dinâmicas, cadências e processos de maturação completamente distintos ao longo da história das literaturas brasileira e estadunidense, uma reconstituição que, em nosso entendimento, contextualiza, prepara e oferece os instrumentais e operadores analíticos para

uma prospecção mais segura de *O laço encarnado* e *O preço da glória*, que são o foco deste estudo.

Já no capítulo **quarto**, a "Representação do corpo do homem negro em *O laço encarnado*, de Geraldo Ribas", interpretaremos como Ribas viabiliza, por meio do personagem Januário, a representação da masculinidade negra. Esta análise se esforçará para comprovar como o processo de reificação, em que o corpo negro é reduzido a funções laborais e sexuais, cria um estereótipo que, notadamente, é abraçado pelo personagem em sua jornada pela conquista do poder e de um lugar social, ato performático que nos autoriza a ler tal representação pelo prisma da colonialidade dos afetos.

No **último** capítulo, a "Representação do corpo do homem negro em *O preço da glória*, de James Baldwin", com base nos recortes selecionados, pretendemos mostrar a mobilidade representacional dos corpos pretos proposta por Baldwin, que, ao desconstruir o imaginário da hipersexualização ou do heterossexismo associados à masculinidade negra, inaugura um espaço para que o universo dos afetos se amplie, recepcionando não só outras formas de se viver o sexo e o desejo, mas também a possibilidade de outras maneiras de autoafirmação social: por meio da arte e da militância política.

Por fim, na conclusão, retomaremos os pontos em que as duas obras criam zonas de proximidade e, especialmente, de divergências, convalidando a tese que desenvolvemos neste trabalho.

Feita a apresentação da sua estrutura, adentramos especificamente nos pressupostos epistemológicos em que ela se sustentará, iniciando com os postulados teóricos da *colonialidade* e da *decolonialidade*.

1 PRINCÍPIOS DA COLONIALIDADE E DA DECOLONIALIDADE

Intencionamos, neste capítulo, subdividido em sete itens, demonstrar como a matriz colonial do poder e seus desdobramentos – a colonialidade do saber, do ser e de gênero – impactam diretamente o processo de colonização dos corpos dos indivíduos negros. Em tais circunstâncias, buscaremos compreender os princípios fundantes de uma visão ocidentalizada e capitalista do mundo, que, centrada na ideia de Modernidade, eurocentrismo, racialidade e generificação, tornou-se responsável por promover tanto a destruição do imaginário, das cosmovisões e dos saberes dos povos colonizados, quanto o esvaziamento pluridimensional de sua ontologia, incluindo sua humanidade, sua corporalidade, seus desejos e seus afetos. Esse intrincado processo de construção de hierarquias, capaz de criar o encobrimento do outro ou fomentar uma outridade forjada no princípio da diferença, é que se enraizará, com o passar dos séculos, no cerne sociológico dos países colonizados, fomentando a política de violências materiais ou simbólicas contra a população negra, dentre elas a criminalização, o encarceramento, a objetificação sexual de seus corpos e a construção de masculinidades violentas. Procuraremos, ainda, entender o conceito de *decolonialidade*, interpretando-o como um instrumental de desconstrução da colonialidade que permeia a existência dos indivíduos negros, permitindo a pluriversalidade, conjugada no exercício da ontologia, do desejo, da sexualidade e do afeto de quem viveu ou vive a experiência de raça, abrindo espaço para que, neste trabalho, observemos e analisemos criticamente as diferentes perspectivas de representação ficcional dos corpos racializados masculinos no universo da autoria negra.

1.1 A ideia de Modernidade e o etnocentrismo europeu como alicerce do sistema mundo/colonial

> Dirijo-me a ti, Eu hegemônico, falando do lugar do "paradigma do Outro", consciente de que é nele que estou inscrita por ti e que, "graças" a ele, expectativas se criaram em relação a mim. Estou ciente de que mesmo tentando negá-las, elas podem se realizar, já que me encontro condicionada por uma "unidade histórica e pedagogicamente anterior" da qual eu seria uma aplicação.
>
> Sueli Carneiro (2023, p. 9)

Em 1939, os Estados Unidos e o mundo ouviram, pela primeira vez, uma denúncia por meio desses versos musicais: "Árvores do sul produzem uma fruta estranha; Sangue nas folhas

e sangue nas raízes: Corpos negros balançando na brisa do sul"[3]. Na canção imortalizada na voz de Billy Holiday, o eu-poético faz referência a um estranho fruto que existe na terra dos confederados. Trata-se de um fruto humano, que macula as plantações de algodão com o sumo rubro que brota de suas veias, enquanto balança, sem ar, amarrado pelo pescoço, com o horizonte às suas costas e uma multidão que o "aplaude" à sua frente. A força lírica e metafórica de *Strange Fruit*[4] tornou-se o arauto de denúncia contra a ambiência de violência e execuções sumárias historicamente patrocinadas pelos Estados Unidos e impostas à população negra. Verdadeiros eventos públicos, com a participação de toda comunidade, a era dos linchamentos, tão bem retratada no fazer literário de Langston Hughes, James Baldwin, Ernest J. Gaines, dentre outros, desvela a necropolítica como dispositivo de perpetuação e respaldo a uma ordem social segregacionista e injusta que visava impor, por meio do terror, uma limitação ao processo de integração social e econômica da população negra pós-guerra civil e, consequentemente, privá-la de direitos civis e participação política. Os linchamentos eram, na verdade, muito mais do que a truculência da justiça individualizada; eram um dispositivo racial de extermínio político-social, por meio da destruição dos corpos negros. Por mais que o tempo tenha passado, esse histórico de violência contra os corpos negros enraizou-se na sociedade estadunidense e ganha destaque na política de encarceramento da população negra, bem como nas execuções "legalizadas" promovidas pelo Estado e seu aparato policial. Isso se torna sintomático quando se observa que, somente em 2020, além de Jorge Floyd, cujo assassinato chocou o mundo em razão da crueldade e do sadismo de seu algoz, outros quinze cidadãos negros foram executados pela polícia americana, em casos cobertos pela imprensa americana e mundial, que atestaram outra problemática atrelada a esses crimes: a total conivência do sistema judiciário estadunidense, responsável por absolver policiais tornados réus ou aplicar-lhes uma pena branda face à gravidade das atrocidades por eles praticadas. Para a sociedade norte-americana, os corpos pretos são descartáveis[5].

---

[3] No original: "*Southern trees bear strange fruit, / Blood on the leaves and blood at the root, / Black body swinging in the Southern breeze"*. HOLIDAY, Billie. Strange Fruit. Composição de Lewis Allan. Disponível em: https://www.letras.mus.br/billie-holiday/177349/traducao.html. Acesso em: 02 mar. 2026.

[4] *Strange Fruit* é uma canção de protesto poderosa e comovente, gravada pela primeira vez por Billie Holiday em 1939, na qual se abordam os linchamentos de indivíduos racializados nos Estados Unidos, especialmente no Sul durante a era das leis de Jim Crow. A letra foi inspirada num poema escrito por Abel Meeropol, um compositor e professor judeu-americano, sob o pseudônimo de Lewis Allan.

[5] Segundo dados estatísticos norte-americanos, no ano de 2025, pessoas negras representaram cerca de 23% das vítimas fatais, apesar de corresponderem a aproximadamente 13% da população dos EUA, um indício claro de sobrerrepresentação racial na letalidade policial. Ainda de acordo com a mesma pesquisa, durante 206 dias em 2025, a polícia matou pelo menos uma pessoa negra. Disponível em: https://mappingpoliceviolence.org/. Acesso em: 15 dez. 2025.

Essa mesma realidade de violência contra a população negra é denunciada por uma grande voz da música brasileira. Em *A Carne*[6], música que compõe o cancioneiro nacional, Elza Soares, com sua voz rouca, profunda e especial, poetiza que "a carne mais barata do mercado é a carne negra". Tal verso, em um efeito especular sobre as práticas sociais, desvela questões profundas sobre o racismo, a discriminação e a desigualdade enfrentados pelas pessoas negras no Brasil. Ao enunciar que "a carne mais barata do mercado é a carne negra", a voz que ecoa os versos da canção denuncia a violência e as injustiças sociais sofridas por pessoas negras ao longo da história brasileira, incluindo o período da escravidão e suas consequências, que ainda reverberam na sociedade contemporânea. Essa realidade se traduz no racismo estrutural, que faz com que o corpo negro vá "de graça para o presídio", "para o subemprego", "para os hospitais psiquiátricos" e "para debaixo do plástico"[7].

Juntamente com o encarceramento, o subemprego, a falta de acesso à saúde de qualidade e a submissão à necropolítica praticada pelo poder público-estatal, a população negra, para além daquilo que é denunciado na canção interpretada por Elza Soares, é impelida a tantas outras violências de natureza simbólica – que vão desde a precarização da escolarização até a objetificação sexual de seus corpos e a intolerância religiosa –, criando um imaginário em torno do que significa ser negro, do qual o indivíduo racializado nunca consegue escapar, o que se traduz, em termos práticos, em *uma morte social* dessa população. Assim, a população negra é inserida num ciclo eterno de inferiorizações que nega a ela o exercício pleno da cidadania, inclusive, a ocupação dos espaços de poder. Diante desse cenário, resta-nos indagar: por que isso ocorre? Por que, mesmo após a abolição formal da escravidão, em terras brasileiras e em outros países que viveram a mesma experiência, como os Estados Unidos, o racismo, declarado ou dissimulado, ainda se apresenta implacável na vida da população negra, assassinando seus corpos, apagando seus horizontes, dificultando seus caminhos e ferindo de diversas formas a sua existência? Por que os corpos negros são os alvos preferenciais do sistema judiciário racializante, com seus pareceres enviesados e sua política de encarceramento? Por que, nesse contexto de violência, a bala nunca erra esses corpos? Por que os corpos negros foram impelidos a um processo de aculturamento, cujas águas do silenciamento levaram sua cultura, sua

[6] Embora imortalizada na voz de Elza Soares, em seu álbum Do Cóccix até o pescoço, de 2022, *A Carne* é uma composição de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelette, gravada pelo Grupo Farofa Carioca, no álbum de 1998, intitulado Moro no Brasil

[7] A situação de violência no Brasil não é muito diferente da que ocorre nos Estados Unidos. O Atlas da Violência divulgou, em 2024, dados de mortes por homicídio ocorridos em 2023, revelando que 36. 922 pessoas foram mortas naquele ano. Desse montante, 77,1% tiveram como vítima pessoas pretas e pardas. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes. Acesso em 15 dez. 2025.

cosmogonia, sua fé e sua identidade? Por que os corpos da população negra são aviltados, violados, maculados, ridicularizados, subestimados, esvaziados e apagados, sem que ações efetivas de enfrentamento por parte dos governos sejam adotadas para estancar a sangria da hierarquia e da subjugação? Por que insistem em representar, na dimensão do universo estético, os corpos negros como a insígnia de um lugar de múltiplas ausências que convergem para uma ideia de não-humanidade, cedendo espaço para a estereotipia zoomórfica, grotesca e irracional, especialmente na dimensão do sexo, do gênero e da afetividade? Por que a autoria negra é alijada da seara literária, que nega a ela o pleno reconhecimento? Para se chegar a respostas que minimamente vão ao encontro desses questionamentos formulados, de forma contumaz, por quem vive a experiência de raça, é necessário um exercício de remissão histórica, tratando essa ambiência de opressão contra as pessoas racializadas como uma herança da colonização e do surgimento de uma nova ordem de poder global que se instaurou no mundo entre os séculos XV e XVI.

De acordo com Enrique Dussel (2005), o mundo antes do século XV era policêntrico, com a Europa em posição marginal nos circuitos comerciais existentes e sem dominar o poder político e econômico, que estava distribuído por diversas civilizações, impérios e dinastias ao seu redor. A situação começou a mudar com a emergência da Modernidade, evento que, possibilitado por uma dupla colonização – do tempo e do espaço –, fundou as bases da civilização ocidental (Dagenais, 2004; Quijano, 2014). A colonização do tempo foi engendrada pela invenção renascentista da Idade Média, momento em que a Europa projeta uma narrativa responsável por conceber a trajetória do passado de toda a humanidade a partir de uma perspectiva arbitrária. Nessa visão, a Europa, vista por um prisma hegeliano de tempo, é destacada como o ápice e o estágio mais avançado em uma jornada histórica de progresso linear e unidirecional da humanidade, representando um modelo de civilização que revela uma maturidade construída através da razão e promovida como universal. Dessa forma, os povos considerados sem história são compelidos a se submeter a esse padrão civilizatório, a fim de superar sua condição de atraso, sair do âmbito do que é tido como primitivo, atualizando seus próprios projetos de Modernidade (Dussel, 1993; Baldwin, 1973; Santos, 2022). A essa conjuntura se agrega a empresa colonizadora das terras americanas, onde a apropriação espacial, mediatizada pela expansão ultramarina, engendra uma reconfiguração do panorama comercial global, de modo que o Oriente é deposto de sua incumbência enquanto epicentro das rotas comerciais (Quijano, 2014; Mignolo, 2017).

Nessa conjuntura, a Europa, que até então não existia como espaço geopolítico, consolida a função axial em relação à qual todas as demais porções do mundo passariam a

gravitar. Nesse realocamento paradigmático, o Ocidente efetua sua ascensão ao título de "Senhor do mundo com vontade-de poder", o que inaugura uma "nova visão de modernidade": o *eurocentrismo*, entendido como um arranjo discursivo mítico que gira em torno da ideia de progresso e superioridade (Dussel, 1993, p. 22). Nas palavras de Achille Mbembe (2018, p. 29):

> Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais "civilizado" do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um "direito das gentes". Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo.

É deste ideário etnocêntrico europeu que surgem, por um lado, a *falácia desenvolvimentista da Modernidade* e, por outro, a justificativa para a ocupação de territórios geopolíticos considerados primitivos, bem como a subjugação das populações que neles habitam. Essa dinâmica, ocorrida nas Américas no século XVI e na África no século XIX, demonstra claramente que o projeto da Modernidade é movido por um *ethos* de violência, disfarçado de emancipação, como bem destaca Dussel (2005, p. 30):

> [...] a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se for necessário, para destruir os obstáculos de tal modernização (a guerra justa colonial) [...] Esta dominação produz vítimas (de muitas variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etc). Para o moderno, o bárbaro tem uma "culpa" (o fato de se opor ao processo civilizador que permite que a "Modernidade" se apresente não só como inocente, mas também como "emancipadora" dessa "culpa" de suas próprias vítimas.

Nota-se, portanto, que no *ego conquiro*[8] não prevaleceu nenhum valor humano; o que houve foi a instauração de um modelo político e econômico de domínio e *encobrimento do Outro*, a quem a humanidade foi negada, sua cultura solapada e seus corpos submetidos a um

[8] Adaptada das ideias cartesianas sobre o ego (eu), especialmente no contexto da filosofia do conhecimento e da certeza do sujeito pensante (cogito, ergo sum – "Penso, logo existo"), ego conquiro ("Penso, logo conquisto") é uma expressão usada, no contexto da colonização, para justificar a política de violência e ocupação das Américas.

esvaziamento ontológico completo, com base naquilo que Walter Mignolo (2010) identifica como *ideia de totalidade.* Tal noção, segundo o autor, apresenta-se como um dispositivo de cumplicidade entre a Modernidade e sua racionalidade, traduzindo-se, na prática, como um aparato que subsome ou obscurece a diferença e as possibilidades de outras totalidades que até então coexistiam.

Nessa perspectiva, embora tenha sido historicamente vendida como um passaporte evolutivo, a Modernidade é, na verdade, "uma máquina geradora de alteridades que, em nome da razão e do humanismo, exclui de seu imaginário a hibridez, a multiplicidade, a ambiguidade e a contingência das formas de vida concretas" (Castro-Gómez, 2005, p. 80). Consequentemente, cria-se, em tais circunstâncias, uma ambivalência que se manifesta nas condições da vida humana, que para alguns se tornam possíveis e repletas de conquistas, ao passo que para outros se convertem em limites estreitos de adversidade e, frequentemente, evoluem para a intransponibilidade (Moreno, 2005, p. 88). Isso implica afirmar que a Modernidade ocidental se materializa por meio de um pensamento abissal, que

> [...] consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis [...] As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (Santos, 2009, p. 23-24).

Com essa propositura, Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 24) sinaliza um abismo entre os chamados estados metropolitanos e aqueles que foram subjugados, de modo que, enquanto a "dicotomia regulação/emancipação" se aplica às sociedades metropolitanas, nos territórios coloniais vigora outra dicotomia: a "apropriação/violência", que é inconcebível deste lado da linha. Isto é, "o pensamento abissal salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções" (Santos, 2009, p. 24) a partir de uma lógica binária.

Na esteira dessas considerações, observamos duas realidades que se apresentam como cristalinas: a primeira é a de que a Modernidade, ainda que tenha emergido na Europa, só se estabelece como tal, quando passa, a partir da ocupação das Américas, a "encobrir" o outro, dominá-lo, subjugá-lo e submetê-lo a uma profusão de violências físicas e simbólicas (Dussel,

2005). A segunda, vista pelo prisma dessa violência, refere-se ao fato de que a racionalidade moderna, conforme nos ensina Mignolo (2017), ostenta duas faces que se reclamam, embora uma delas permaneça no perímetro oculto das sombras. Assim, a Modernidade se desenvolveu como uma narrativa intrincada que, fundamentando-se no etnocentrismo e na noção de exclusão e desigualdade, construiu a civilização ocidental, celebrando as conquistas da colonização, ao mesmo tempo em que ocultava seu aspecto mais obscuro: uma estrutura de poder imposta através da força e que se eternizou ao longo dos tempos na vida daqueles que sofreram as agruras do processo da ocupação. Essa estrutura é referida pelos pensadores decoloniais como *colonialidade*, termo que difere da ideia precípua de colonização.

1.2 A colonialidade do poder: o sistema-mundo colonial/moderno e a ideia de raça

Antes de adentrarmos na discussão dos pilares que sustentam a ideia de *colonialidade*, é fundamental diferenciá-la do que, historicamente, se chamou de *colonização*, de modo que tais conceitos, embora imbricados, não podem ser concebidos a partir de uma visão unívoca, conforme anunciamos no final do item anterior. Segundo Nelson Maldonado-Torres (2020, p. 36), por colonização deve-se compreender um período formal, burocrático e datado, por meio do qual se estabelece o transcurso temporal de conquista e dominação de uma metrópole sobre determinado espaço. A colonialidade, por sua vez, transcende os marcos reguladores de tal fronteira material e temporal, transformando-se "na lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência das colônias formais" (Maldonado-Torres, 2020, p. 36). Em outros termos, a ideia de colonialidade está relacionada a um conjunto de práticas de violência e desumanização produzidas durante a colonização, mas que não se dissiparam com o término formal do processo de colonização; pelo contrário, atravessaram o tempo e se solidificaram na estrutura das sociedades colonizadas como um mecanismo de perpetuação do racismo, seja no imaginário coletivo, na concepção dos saberes, nas práticas sociais cotidianas ou no aparato do biopoder (Quijano, 2005). Podemos inferir que a colonialidade nada mais é do que a substituição de um tipo de colonialismo por outros mais modernos e ressemantizados, como o colonialismo interno, o neocolonialismo, o imperialismo, a xenofobia, dentre outros (Santos, 2002).

Essa relação contígua entre colonialidade e colonialismo é explicada por Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, na obra *Americanity as a concept, or the americas in the modern world-system* (1992), quando afirmam que a colonialidade, compreendida como a estruturação

de um sistema/mundo/moderno, possui sua gênese com a ocupação e a construção de uma nova entidade geossocial: a América. Segundo os autores, tal relação não pode ser desfeita, porque esses territórios funcionaram como elementos agenciadores tanto da produção e do consumo de bens, quanto da experimentação das mais diferentes modalidades de regimes laborais, que se transformariam em modelo para o sistema capitalista a partir de então. Ou seja, a América não foi incorporada a um sistema-mundo-capitalista já existente, ela representa o marco fundacional de um paradigma que, assentado sobre a ideia de *raça*, passaria a balizar as relações econômicas mundiais, conforme bem elucida Mbembe (2018, p. 32): "Nas pias batismais da nossa modernidade pela primeira vez na história humana, o princípio racial e o sujeito de mesma matriz foram operados sob o signo do capital [...] O Atlântico foi-se tornando o epicentro de uma nova concatenação de mundos, o lugar de onde emergiu uma nova consciência planetária".

Tal paradigma planetário foi denominado por Quijano (2005) de *colonialidade do poder* e por Mignolo (2017) de *matriz colonial do poder*. Esses conceitos, embora tenham sido desenvolvidos com mais especificidade pelos pensadores do cone sul, dentre eles Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Nelson Maldonado-Torres, não possuem em si o princípio da originalidade. Pensadores marxistas negros, como Oliver Cox e Cedric Robinson, muito antes da sistematização da teoria decolonial, já se referiam a esse fenômeno, discordando, no entanto, a respeito do marco fundacional dessa estrutura globalizante e racializada. Enquanto os pensadores decoloniais balizam o surgimento do sistema-mundo pela ocupação das Américas, para os pensadores da Tradição Radical Negra, a relação dos europeus com povos circunvizinhos e com os povos do Mediterrâneo, bem antes da colonização americana, já teria originado *a racialização do capitalismo*, ou, nas palavras de Robinson (2023), *o capitalismo racial*. Tal posicionamento foi erigido numa contraposição ao Materialismo histórico de Karl Marx e Friedrich Engels, para quem era inócuo o debate a respeito da ideia de raça, porque esta se configurava como um subproduto da escravidão moderna, não possuindo nenhuma ligação com a lógica de acumulação do capital. A ideia de *capitalismo racial* é importante, segundo Robinson, ao fomentar a Tradição Radical Negra, pois, diante do *ethos* opressivo e aniquilador desse sistema, só restou ao povo negro a militância e a possibilidade de resistência. Nesse sentido, só existe a *Tradição Radical Negra*, porque existe o *capitalismo racial*.

Nessa linha de raciocínio, Frantz Fanon desenvolveu o mesmo entendimento acerca da existência de um sistema global de poder racializador. De forma embrionária em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952) e detalhadamente, a *posteriori*, em *Os Condenados da Terra* (1961), o autor aduz que, nos territórios colonizados, o racismo é constitutivo, configurando uma lógica estruturante de classes sociais e das relações capitalistas. Essa percepção também recebe

guarida nas postulações de Stuart Hall que, em *Race, articulation and societies structured in dominance* (1980, p. 309), também abordou a questão da raça como um "princípio articulador" das estruturas políticas, sociais e ideológicas, por meio do qual a dinâmica da produção capitalista se sustenta, utilizando simultaneamente trabalho "livre" e "coercitivo"; a raça é um "princípio estruturante" (tradução nossa)[9] da economia, das classes sociais e da organização das sociedades[10]. Logo, a raça e, por conseguinte, o racismo "é em si um sistema político, uma estrutura particular de poder", responsáveis por garantir o "privilégio socioeconômico", oportunidades diferenciadas de concentração de riquezas, vantagens, direitos e deveres, no sentido que Charles Mills (2023, p. 35) nos propõe.

Para tanto, o conceito de raça, para atender aos propósitos do controle da economia colonial/mundial, emerge a partir da lógica biológica diferencial entre os conquistadores e os conquistados. Essa lógica foi responsável por forjar novas identidades sociais, como índios, negros e mestiços, e redefinir outras, como espanhol e português, criando hierarquias, espaços e papéis sociais associados a essas bases identitárias. Nesse contexto, os corpos negros passaram a ocupar o pior lugar, atuando como o alvo principal da política de dominação colonial. A *ideia de raça* funcionou, portanto, como um instrumental eficaz e perpétuo de subjugação, que, universalizada e naturalizada de forma social e universal, firmou-se, com o passar do tempo, como o critério único para a distribuição e a classificação da população mundial, com base na estrutura de poder das terras ocupadas (Quijano, 2009; Mignolo, 2017; Maldonado-Torres, 2007).

O conceito de raça assume a centralidade no processo produtivo colonial/mundial, porque foi a base de um conceito promovido dentro do sistema econômico colonial como divisão *racial do trabalho*, uma operacionalização em que cada ofício foi articulado a uma raça em particular (Quijano, 2014; Mignolo, 2017; Ianni, 1978). Todas essas modalidades de controle laboral, dentre as quais incluem-se a escravidão, a semiescravidão, o trabalho remunerado e a produção de mercadorias simples, se articulariam "como estrutura conjunta em torno da forma salarial [...] para produzir mercadorias para o mercado mundial" (Quijano, 2002, p. 4-5), criando uma relação intrínseca e relacional "entre centro e periferia em que o capital

[9] No original: *"articulating principle" "'free' and 'forced' labour"; "structuring principles"* (Hall, 1980, p. 309).

[10] As postulações de Fanon e Hall evidenciam como o capitalismo não se pauta ou não opera a partir de uma lógica de mercado alheia à questão racial. Sendo assim, o mito de que o capitalismo foi o principal modernizador no processo que deu origem ao proletariado como uma classe universal inevitavelmente sucumbe. O racismo não se configura puramente como uma "superestrutura" ideológica do capital, mas como um princípio estruturador que se encontra intrinsecamente ligado à exploração de classe e à acumulação capitalista em escala mundial. Destarte, tais observações sinalizam para a mesma direção crítica empreendida por Cedric Robinson e outros teóricos da Tradição Radical Negra.

organizava o trabalho na periferia em torno de formas coercitivas e autoritárias" (Mignolo, 2017, p. 11).

Por extensão, uma nova estrutura de controle do trabalho, recursos e produtos foi estabelecida, sendo o capitalismo mundial um exemplo dessa nova e singular experiência histórica, que se materializaria como uma ordem de poder globalizante, centrada na "mercantilização da forma de trabalho a ser explorada" (Quijano, 2002, p. 5). Noutras palavras, a racialização "foi de fato o elemento central que, ao permitir a criação [...] de uma das formas mais eficazes de acumulação de riqueza na época, acelerou a integração do capitalismo mercantil, da mecanização e do controle do trabalho subordinado" (Mbembe, 2018, p. 45).

O sistema mundo/colonial se prolongaria até o fim do século XX, sendo "ressemantizado no discurso como um novo processo civilizador impulsionado pelo mercado e pelas corporações transnacionais" (Mignolo, 2020, p. 49). Ao balizar, de forma sistemática, atemporal, duradoura, central e dominante todas as relações de trabalho e classificação social dos indivíduos em escala global, uma certeza se torna imperiosa: a de que é impossível dissociar a matriz colonial do poder, a americanidade e o surgimento da ordem capitalista, visto que tais elementos se amalgamam num jogo especular e estruturante. Pode-se assegurar, então, que a Modernidade é fiadora de "um novo modo organizador da política, atravessado pelo racismo" (Moraes, 2020, p. 62).

Para sustentar tal sistema, avalizando a ordem racial e capitalista erigida, os países colonizadores mobilizariam um forte aparato de controle da autoridade coletiva, constituído de vários agentes de dominação. O primeiro deles foi o *Estado-nação* (Quijano, 2002). Segundo Wallace dos Santos de Moraes (2020, p. 61), o Estado-nação, além de patrocinar o projeto colonial, foi responsável por executar, por meio do monopólio da força e da violência, uma regulação alicerçada em múltiplas violências. Dessa forma, este

> [...] se alimentou reciprocamente com o colonialismo, praticando-o, foi, portanto, oriundo como um necro-racista-Estado, manchado pelo sangue e suor das suas vítimas, caracterizado por não reconhecer negros e indígenas como humanos. Os novos Estados latino-americanos, caribenhos e da América do Norte foram gestados à imagem e semelhança dos seus pais. Portanto, continuaram a política da morte e do encarceramento colonialista baseados nas leis ou não (Moraes, 2020, p. 61-62).

Em outras palavras:

> Quando os conquistadores chegaram às Américas, aplicaram o código ético que regia seu comportamento em seus reinos. Suas ações eram reguladas pela

> ética, ou melhor, pela não-ética da guerra. Não se pode esquecer que, enquanto os cristãos do primeiro século foram críticos à escravidão no Império Romano, cristãos posteriores justificavam a escravidão dos inimigos em guerra. No mundo antigo e na Idade Média, a escravidão era legítima, especialmente em relação aos vencidos em guerra. O que ocorreu nas Américas não foi apenas a aplicação dessa ética, mas uma transformação e naturalização da não-ética da guerra, levada ao ponto de produzir uma realidade definida pela condenação (Maldonado-Torres, 2007, p. 137-138).

Como condenados e derrotados nessa não-ética da guerra, os indivíduos colonizados são vistos como servos ou escravos perpétuos, e seus corpos passam a fazer parte de uma economia de controle, abuso sexual, exploração, humilhações, extorsões e genocídio, tudo em nome do Estado-nação e de sua política. Consequentemente, gerou-se uma ideia de *Estadolatria*, termo cunhado por Wallace dos Santos de Moraes (2020) para se referir ao entendimento nascido a partir da colonização de que o Estado se configura como ente imprescindível para a sociedade. Para o autor, essa visão se cristalizou no ideário filosófico de nomes como Maquiavel, Hobbes, Locke, Montesquieu, Hegel, dentre outros, sinalizando que a entidade estatal pode assumir as mais diversas configurações (absolutista, mínimo, social-democrata, socialista etc.) que, de alguma forma, são sustentadas ou equilibradas por um único eixo: o "sabre" como força repressiva sob a égide da garantia da ordem. Em tais circunstâncias,

> [...] ao fim e ao cabo, o princípio hobbesiano, segundo o qual os homens se matariam sem a presença do Estado, permeia todas as proposições estatais. É a mais fiel concordância na incapacidade humana para o livre entendimento autônomo entre os indivíduos, isto é, na impossibilidade da ajuda mútua, no acordo independente entre os seres humanos e na relação sem uma instituição que os faça obedecer e que os transforme em corpos dóceis [...] Em toda e qualquer formação supracitada, o Estado é imprescindível para atingir os diferentes objetivos das diversas escolas supracitadas. Aceitar essa prerrogativa é advogar que as pessoas são incapazes: 1) de entrar em entendimento entre si; 2) de pensar, propor e estabelecer políticas coletivas com vistas ao bem comum; 3) de viver em harmonia sem se matarem, se não tiver um Estado para controlá-los. Atrelado a esse ponto de vista, a defesa inconteste do Estado significa entender que as pessoas precisam ser governadas pela sua incapacidade intelectual. É supor também que aquele que governará tem idoneidade de defender os interesses dos governados seja porque é mais inteligente, um técnico (princípio da aristocracia que embasa o pensamento liberal), seja porque faz parte de uma vanguarda composta também pelos melhores (pensamento marxista) que também está baseado no princípio aristocrático (Moraes, 2020, p. 71).

A perspectiva hierárquica referida por Moraes constitui, na verdade, um discurso que gira em torno da inevitabilidade da tutela do Estado, que, embora assuma uma posição primeva

no projeto da colonização, se constitui como apenas um dos elementos usados para a engenharia de construção da matriz colonial do poder.

Levando em consideração que a chegada dos invasores europeus não pode ser compreendida como a unificação harmoniosa de dois mundos – já que pensar em "encontro" é, seguramente, "um eufemismo" que oculta a violência e a destruição do mundo e da cultura do Outro –, temos que reconhecer *o militarismo* como a força motriz desse projeto absolutamente genocida do mundo indígena e africano, sem o qual o Estado não teria condições pragmáticas de impor sua vontade no confronto sanguinário pelo assenhoramento das terras americanas (Dussel, 1993, p. 64). Assim, o conceito de ocupação e violência se estabeleceu como um modelo que influenciou profundamente a dinâmica entre colonizadores e escravizados, de modo que sua presença não se limitou apenas às políticas estatais; estendeu-se a atividades civis como às bandeiras portuguesas, bem como às práticas religiosas que, ao entrar em contato com o militarismo, incorporaram em suas próprias estruturas seus princípios de hierarquia, disciplina, autoridade e patriarcado (Álvarez, 2014).

Quando se pensa no papel exercido pela *Igreja*, como segundo elemento do aparato colonial de validação do poder, nota-se um caminho de contradições. Segundo Fanon (1968, p. 31), a Igreja, nas terras colonizadas, era uma Igreja de Brancos e de estrangeiros; não se chamava "o homem colonizado para a via de Deus, mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos". Essa dinâmica desvela, dentre outras coisas, que essa relação entre Estado e Igreja era caracterizada por um jogo de interesses e por uma dissimulação que lhe era marca indelével, posto que o colonialista não priorizava a conversão religiosa dos colonizados, apesar de colaborar com a Igreja (católica ou protestante) para justificar suas ações (Dussel, 1993).

Isso implica considerar que essa estrutura interrelacional era assinalada por uma via de mão dupla, uma vez que tal apoio se firmava em uma série de concessões e privilégios que fizeram da Igreja uma das maiores proprietárias de terras nos países ocupados. Em tal sistema de pesos e contrapesos, a Igreja foi, em termos práticos, instrumentalizada, transformando-se em uma serva do Estado, com o qual travou uma relação de cumplicidade e passividade construída para legitimar o poder e o modelo econômico instituídos em troca de riquezas, contrariando de forma inequívoca o preceito fundante da fé que professava (Moura, 2003).

Tal sistema de exploração, marcado pela "descoberta" do espaço e pelo "controle dos corpos", iniciou-se pela escravização dos povos originários das Américas que, após sucumbirem rapidamente ao excesso de trabalho exigido, à alimentação insuficiente, às doenças do homem branco, à incapacidade de se adequar ao novo modo de vida, receberam um olhar

leniente da Igreja, atitude que, comprovadamente, não foi extensiva à escravização dos corpos negros (Willians, 2012; Gomes, 2019). Essa percepção recebe guarida nas postulações de Fernando Susaeta Montoya (2010) que, ao abordar a presença da escravidão em diversas culturas, desde os tempos imemoriais, inclusive no seio da própria Europa, evidencia como o interesse econômico está por trás da indústria da escravidão e como a leniência religiosa fomentou o estatuto da opressão. Consoante o autor,

> [...] a política em favor da liberdade dos índios americanos não apenas deixou completamente aberta a porta para a escravidão negra, mas também a impulsionou. Infelizmente, os negros não contaram com defensores nem com restrições legais por séculos. Por exemplo, nas famosas disputas de Valladolid em 1550, entre Bartolomeu de Las Casas[11] e Ginés de Sepúlveda[12], não houve nenhuma discussão sobre os negros africanos, apesar de sua maior experiência na agricultura, maior resistência e relacionamento mais antigo com a Europa [...] Da escravidão, passou-se para o tráfico de escravos, de objeto de lucro e ostentação para se tornar um elemento de produção. E, junto ao aspecto qualitativo, havia também um aspecto quantitativo: o comércio de escravos alcançaria proporções inimagináveis, impulsionado pela evolução colonial tanto em termos de espaço (abrangendo praticamente toda a África negra) quanto em termos de tempo (quatro séculos). Por isso, e contrariando o que se poderia pensar, a escravidão não surgiu do racismo; pelo contrário, o racismo foi uma consequência da escravidão. Não devemos esquecer que, inicialmente, a escravidão não estava relacionada com a cor da pele (o sucessor imediato do índio não foi o negro, mas sim o branco em condições de pobreza – prisioneiros, ladrões, etc.). No entanto, os espanhóis descobriram que um negro valia por quatro índios em termos de força de trabalho. Como resultado, os historiadores reconhecem hoje que a escravidão dos negros foi apenas uma solução sob certas circunstâncias históricas para o problema da mão de obra [...] (Montoya, 2010, p. 50-51, tradução nossa).[13]

[11] Bartolomeu de Las Casas (1474-1566) foi um renomado religioso espanhol da Ordem do Dominicanos, que participou da colonização da América Espanhola. Notabilizou-se, após um período de compactuação, por sua ferrenha defesa contra a escravização dos povos originários do novo continente. Chegou a interceder junto à Coroa Espanhola para que proibisse tal prática, posto que, em seu entendimento, a missão da Igreja era unicamente evangelizar. Entretanto, esse argumento demonstra ser completamente enviesado, dada a sua leniência em relação à escravização dos negros. Disponível em: https://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/bartolomeu-de-las-casas. Acesso em: 19 set. 2023.

[12] Ginés Sepúlveda (1489-1573), filósofo espanhol, se notabilizou por sua participação nas discussões acerca da "aplicação da Lei Natural na dominação dos índios e extirpação de sua "idolatria" durante a conquista colonial na América Latina (1492)" (Jesus, 2014, p. 71).

[13] No original: *"[...] la política a favor de la libertad de los indios americanos no solo dejó completamente abierta la puerta a la esclavitud negra, sino que la impulsó. Desgraciadamente el negro no contó con ningún defensor ni con cortapisas jurídico-legales durante siglos. Por ejemplo, en las famosas disputas de Valladolid, en 1550, entre Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda, no hubo ninguna discusión sobre los negros de África, pese a su mayor experiencia en la agricultura, su mayor resistencia y su relación más antigua con Europa [...] De la esclavitud se pasó a la trata de esclavos, de objeto de lucro y ostentación pasa a ser elemento de producción. Y junto al aspecto cualitativo, otro cuantitativo: la trata negrera adquirirá unos horizontes insospechados, animada por la evolución colonial tanto en el espacio (la práctica totalidad del África negra) como en el tiempo (cuatro siglos). Por lo dicho, y en contra de lo que pudiera pensarse, la esclavitud no surgió del racismo sino que por el contrario el racismo fue consecuencia de la esclavitud. No olvidemos que al principio la esclavitud no tenía color de piel (el inmediato sucesor del indio no fue el negro sino el blanco en condiciones de pobreza*

Observa-se, portanto, as contradições retóricas no discurso eclesiástico do período que, segundo Clóvis Moura (2003, p. 2-4), se materializou nas diversas bulas que condenavam a opressão contra indígenas, mas deram espaço a um endosso da submissão dos corpos pretos à servidão perpétua, transformando a Igreja no principal aparelho ideológico do escravismo. Na visão da Igreja, a escravização representava para os negros uma dádiva, já que o colonizador, compreendido como seu proprietário, lhe oportunizaria "a luz do evangelho". Ainda conforme o autor, as mais diversas ordens religiosas não só avalizavam o sistema escravocrata como mola propulsora da economia colonial, como ela própria era proprietária de uma quantidade vultosa de escravos que trabalhavam em suas terras, em seus conventos e em outras instituições religiosas.

Apesar da já aventada promiscuidade entre Igreja e Estado, o que se percebe no fulcro dessa relação é, em certa medida, a convergência de propósitos em torno de um projeto de soberania, posto que esta aliança aspirava à assimilação cultural e ao controle sobre os colonizados. Nesta perspectiva, ambas as partes usavam suas posições para atingir objetivos próprios e preservar o sistema de poder colonial (Memmi, 1977). Ao promover esse jogo especular, a Igreja estava firmando as bases de um *Orbis universalis criastianum*, traduzido como um projeto global do sistema mundial colonial/moderno, que, por consequência, se tornaria "a âncora do ocidentalismo e da colonialidade do poder que traçou as fronteiras externas da diferença colonial, reconvertidas e re-semantizadas nos fins do século 18 e início do 19 com a expansão da Grã-Bretanha e França até a Ásia e África" (Mignolo, 2020, p. 46).

É fundamental destacar que a Igreja era responsável por fomentar uma das principais ferramentas criadas para "articular e administrar" as classificações impostas pelo necro-racista-Estado dentro do projeto da Modernidade: as instituições de ensino. A esse respeito Mignolo (2020) atesta que, como repercussão dos estudos acadêmico-jurídico-teológicos realizados na Escola de Salamanca e da formulação do projeto dos *Direitos dos povos*, os indígenas começaram a ser concebidos como "vassalos do rei e servos de Deus", devendo ser educados – razão pela qual as diversas Companhias religiosas tiveram majorada importância para o projeto da colonização. Em consonância com os termos das bulas papais da época, o direito não alcançou os negros escravizados, dado que estes desempenhariam um papel basilar como engrenagens do regime colonial, não sendo considerados humanos, mas peças de uma

–prisioneros, ladrones…–), pero los españoles descubrieron que un negro valía por cuatro indios para trabajar. En consecuencia, los historiadores reconocen hoy que la esclavitud de los negros fue solo una solución bajo ciertas circunstancias históricas al problema de mano de obra [...]" (Montoya, 2010, p. 50-51).

maquinaria muito maior. Para além disso, a justificativa para que a escravização de indígenas e negros tenha tomado rumos tão diferentes se deve ao fato de que, enquanto aqueles eram considerados seres livres por natureza, condição que deveria ser defendida pelo Estado e pela Igreja, estes eram classificados como genuinamente ligados ao estatuto da escravidão desde os tempos imemoriais, o que criava um liame difícil de se extirpar (Terra, 1984). É a partir desse entendimento que Sueli Carneiro, em sua célebre obra *Dispositivo de Racialidade*, afirma:

> A justificação da escravidão negra reporta-se às suas próprias instituições validada no entendimento de que a escravidão era uma instituição social africana baseada na suposta natureza de escravo do africano. O argumento permite a decretação da impotência dos jesuítas frente à extensão do fenômeno da escravidão africana. Para o questionamento da escravidão o próprio africano não oferecia amparo já que a escravidão seria algo escrito em sua natureza e em suas instituições (Carneiro, 2023, p. 97).

Em decorrência, os indígenas, em detrimento dos negros, foram educados pela Igreja que, representada num primeiro momento pelas diversas ordens religiosas, tinha como missão catequizar os povos nativos em termos impositivos (Mignolo, 2010; Quijano, 2014). Em outras palavras, de acordo com Hugo de Oliveira e Eliane Gonçalves (2023, p. 345), a educação "foi determinante para definir a estrutura e os objetivos do projeto educacional colonial – obediência aos dominadores, disciplina severa e rígida, hierarquia de estrutura militar – que deveriam ser pautados na perspectiva universalista portuguesa ou espanhola", evidenciando sua gênese vinculante ao projeto de domínio colonial nas Américas.

Por tudo isso, é que inferimos que o Estado, o militarismo e a Igreja (responsável, em grande medida, pelo sistema de educação), possuem uma relação simbiótica e complementar no projeto de controle da economia. Esta deve ser compreendida, retomando nossa propositura, como um dos pilares de sustentação do projeto genocida da matriz colonial do poder, que se traduz como uma verdadeira colonialidade laboral, resultante, segundo María Lugones (2020, p. 80), de um "entrecruzamento de trabalho e raça".

Seja como for, embora tenha partido de um forte aparato de controle da economia, no qual a racialização das relações de trabalho, centrada no princípio da diferença, transformou os povos originários e diaspóricos na lenha que aquece as fornalhas do capitalismo, esse sistema de dominação e hierarquização acionaria, ao mesmo tempo, outros dispositivos de subjugação por meio da reconfiguração do imaginário mundial (Quijano, 2009; Santos, 2009; Mignolo, 2010).

Envolvendo os escravizados numa complexa trama de destruição epistêmica e sujeitudinal, que representaria concretamente a perpetuação da subalternização desses corpos instrumentalizados para o capital, criou-se o ideário segundo o qual o dominado seria a dimensão da ausência, incapaz, portanto, de conjugar a racionalidade e a humanidade. A colonialidade do poder se apresenta, então, como um palimpsesto através do qual outras colonialidades irrompem, se reclamam e constituem um substrato único, constante e indestrutível.

1.3 A colonialidade do saber: a ciência e a destruição das cosmogonias e saberes subalternos

Na seção anterior, discutimos que, na construção da matriz colonial do poder, diversos agentes se articularam para sustentar a maquinaria econômica do capitalismo. Estado, sabre e fé, por meio de uma interação especular, firmaram as bases de um padrão civilizacional em que a filosofia teocrática exercia relevante papel. Com a secularização do pensamento e a laicização do Estado, o projeto da Modernidade desvela sua tentativa de exortar no homem a capacidade de organizar o mundo, com base em preceitos guiados pela razão, em detrimento de toda influência da filosofia teológica que imperou nas fases iniciais da colonização. Desse modo, o conhecimento científico e tecnológico passa a desempenhar atribuição crucial nesse projeto, ao acessar os segredos ocultos da natureza para submetê-la ao controle humano, eliminando a insegurança existencial (Bacon, 1984). Ainda que a primeira macronarrativa que engloba a história da produção do conhecimento tenha sido de natureza teológica e que essa visão de mundo tenha sido recepcionada no universo da razão iluminista, explicitando a simbiose entre esses dois domínios, é preciso salientar o papel central das ciências tanto para o projeto de governabilidade do Estado laico quanto para a consolidação do eurocentrismo como paradigma da colonialidade dos saberes e dos expedientes de representação cultural (Castro-Gómez, 2005).

Para explicar melhor a assertiva anterior, Santiago Castro-Gómez (2005) aduz que as ciências sociais, no contexto capitalista, não eram concebidas como sistema filosófico meramente abstrato, pois tinham consequências práticas ao legitimar as políticas estatais reguladoras. Sua emergência foi catalisada pela necessidade de adaptar a vida humana ao sistema de produção, de modo que o poder estatal definiu suas políticas e instituições com o imperativo jurídico da "modernização", buscando tanto disciplinar as paixões quanto direcioná-las para o benefício coletivo através do trabalho. Por meio de uma relação sinérgica, as ciências sociais ensinavam as leis que regiam a economia, a sociedade, a política e a história, e o Estado

baseava suas políticas governamentais nessas normas cientificamente avalizadas. Nas palavras do autor:

> Sem o concurso das ciências sociais, o Estado moderno não teria a capacidade de exercer controle sobre a vida das pessoas, definir metas coletivas de largo e de curto prazos, nem de construir e atribuir aos cidadãos uma "identidade" cultural. Não apenas a reestruturação da economia de acordo com as novas exigências do capitalismo internacional, e também a redefinição da legitimidade política, e inclusive a identificação do caráter e dos valores peculiares de cada nação, exigiam uma representação cientificamente embasada sobre o modo como "funcionava" a realidade social. Somente sobre esta informação era possível realizar e executar programas governamentais (Castro-Gómez, 2005, p. 88).

Para tanto, seria necessário criar perfis de subjetividade coordenados e ancorados numa ideia de *outridade*, ou de *invenção do outro*:

> Ao falar de "invenção" não nos referimos somente ao modo como um certo grupo de pessoas se representa mentalmente a outras, mas nos referimos aos dispositivos de saber/poder que servem de ponto de partida para a construção dessas representações. Mais que como o "ocultamento" de uma identidade cultural preexistente, o problema do "outro" deve ser teoricamente abordado da perspectiva do processo de produção material e simbólica no qual se viram envolvidas as sociedades ocidentais a partir do século XVI (Castro-Gómez, 2005, p. 88).

Nesse sentido, as ciências sociais, representadas por teóricos como Hobbes e Locke, conseguiam suportar o encargo de exercer essa função ambivalente, já que, ao mesmo tempo, funcionavam

> como um "aparelho ideológico" que, das portas para dentro, legitimava a exclusão e o disciplinamento daquelas pessoas que não se ajustavam aos perfis de subjetividade de que necessitava o Estado para implementar suas políticas de modernização; das portas para fora, por outro lado, [...] legitimavam a divisão internacional do trabalho e a desigualdade dos termos de troca e de comércio entre o centro e a periferia, ou seja, os grandes benefícios sociais e econômicos que as potências europeias obtinham do domínio sobre suas colônias (Castro-Gómez, 2005, p. 91).

Esses dispositivos de saber como exercício do poder, segundo Beatriz Gonzalez Stephan (1996), foram organizados em torno de práticas disciplinares legitimadas por meio da escrita do colonizador, visando, dentre outras coisas, regulamentar a conduta dos atores sociais, definir fronteiras existenciais dentro ou fora dos limites definidos por essa legalidade escriturária, de modo que o mundo fosse organizado em termos de inclusões e exclusões. A partir dessa

premissa, as *normas constitucionais* surgiram como forte dispositivo para contribuir com essa maquinaria de controle em prol da governabilidade. Jurídica e politicamente responsáveis por estabelecer a cidadania, as constituições dos Estados definiram critérios específicos para adquiri-la, excluindo aqueles que não se enquadrassem no perfil desejado pela Modernidade, como mulheres, empregados, loucos, analfabetos, negros, hereges, escravos, índios, homossexuais e dissidentes. Essas pessoas foram excluídas da cidade letrada e consideradas ilegais, sujeitas a punições pela própria lei que impunha a elas uma morte social.

Criado esse ideal, novamente a *escolarização* funcionaria como uma engrenagem essencial para o projeto da colonialidade. Num período em que a alma cedia espaço para a razão, a escola serviu como o alicerce capaz de levar a cabo a política de sequestro do imaginário dos povos escravizados. Por meio dos famosos *manuais de urbanidade* – espécie de instrumentos pedagógicos, ideológicos e disciplinadores, aptos a apagar a história, a cultura e toda a contribuição dos povos oprimidos para as ciências e para o universo dos saberes –, as crianças eram educadas para adquirir conhecimentos, habilidades, valores e modelos culturais que as tornassem eficazes e úteis para a sociedade. Desnecessário comentar que esse processo "formativo" era parte de um projeto estatal para regular, controlar e domesticar as populações coloniais, "envernizando" as sensibilidades tidas como "bárbaras", com o objetivo de adequá-las às necessidades impostas pela Modernidade e seus princípios de progresso e ordem social (Stephan, 1996).

Paralelamente a isso, conforme continua explicando a autora, o sistema de legalidade escriturária, constituído por uma natureza difusa, se consolida a partir da função que as *gramáticas* exerceriam na estabilização da língua e no fomento do comércio através do uso de documentos. Nesse contexto, estabelecer o *bom dizer* era evitar práticas linguísticas inferiores e bárbaras, o que implicou, em verdade, a dissipação das línguas autóctones e diaspóricas em favor do idioma europeu, fazendo surgir uma relação assimétrica no âmbito da linguagem, nomeada por Mignolo (2000) como *hierarquia linguística*. Em termos práticos, enquanto se privilegiava "a comunicação, a produção e o conhecimento teórico nas línguas europeias", as línguas indígenas e africanas tornaram-se o celeiro em que residem o folclore, as superstições, as manifestações culturais e os saberes apartados da racionalidade (Mignolo, 2017, p. 11). Logo, os conhecimentos ocidentais, especialmente do eixo europeu, foram institucionalizados e impostos "como única racionalidade válida" (Lugones, 2020, p. 81) e como símbolo emblemático da racionalidade moderna, desencadeando uma hegemonia ou uma hipervalorização de autores brancos tanto no universo editorial quanto no acadêmico. Como consequência, surge uma realidade que persiste até os dias de hoje, visto que o que é válido,

enquanto conhecimento utilizado no exercício da cátedra e na execução da grande maioria das pesquisas, são referências bibliográficas marcadas geopoliticamente, conjuntura que pode ser percebida, segundo Grada Kilomba, com questionamentos muito simples:

> Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (Kilomba, 2019, p. 50).

Perguntas como estas, postas em projeção, oferecem a oportunidade de aprimorar nossa capacidade de discernir e compreender a intrincada relação que existe entre os conceitos de conhecimento, erudição e ciência, assim como sua interligação com as dinâmicas de poder e autoridade de natureza racial. Promover esses questionamentos é importante, posto que o universo acadêmico "é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras" (Kilomba, 2019, p. 50). Do ponto de vista histórico, essa é uma ambiência na qual as pessoas racializadas são silenciadas e onde acadêmicos brancos têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente construíram um sistema hierárquico responsável, a título de exemplo, por "colocar os africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco" (Kilomba, 2019, p. 50).

Os centros acadêmicos não são locais neutros; pelo contrário, agem de forma deliberada, com vistas a transformar o corpo negro em alvo de discursos estéticos e culturais brancos, numa posição objetificada, em vez de sujeitudinal. Como resultado, de acordo com Kilomba (2019, p. 51), "tal posição de outridade que os negros ocupam não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra"; não significa, entretanto, que os indivíduos racializados não tenham falado, a realidade é que suas vozes, "[...] graças a um sistema racista têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se 'especialistas'" na cultura do outro. Em ambas as perspectivas, a academia não se apresenta como um simples "espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição", ela "é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a" (Kilomba, 2019, p. 51).

É nesse ponto de vista que a autora afirma que os trabalhos produzidos por pessoas negras são geralmente classificados como interessantes, mas carentes de rigor científico, observação que demonstra toda a sua força colonial por meio de expressões como as que se seguem: "você tem uma perspectiva demasiadamente subjetiva", "muito pessoal", "muito

específica", "esses fatos são objetivos?" (Kilomba, 2019, p. 51). Os questionamentos, colocados nestes termos, se transformam numa máscara que silencia as vozes subalternizadas assim que são enunciadas.

Tal conjuntura permite aos sujeitos brancos posicionarem os discursos negros "de volta às margens, como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como a norma" (Kilomba, 2019, p. 51). Logo, um sistema binário é criado, no qual os saberes brancos são classificados como universais, objetivos, neutros, racionais, imparciais, factuais, científicos, enquanto os saberes negros são incluídos numa pertença específica, subjetiva, pessoal, emocional, parcial, opinativa e, portanto, acientífica (Kilomba, 2019).

Com base nessa cisão, os espaços de construção de saber se esmeram em produzir um saber colonizador, dominador, ao invés de um saber emancipador. Por conseguinte, teóricos como Michel Foucault, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu e Jurgen Habermas, por exemplo, representam a quintessência da produção do conhecimento, enquanto Abdias do Nascimento, Achille Mbembe, Angela Davis, bell hooks[14], Cheickh Anta Diop, Frantz Fanon, Milton Santos, Valentin-Yves Mudimbe, W.E.B. Du Bois, entre tantos outros pensadores de países que viveram a experiência de raça, não recebem o mesmo reconhecimento, a despeito da contribuição decisiva que ofereceram para a filosofia e tantas outras áreas do saber (Mignolo, 2003; 2017)[15].

---

[14] A escritora e ativista bell hooks (nominada, na infância, de Gloria Jean Watkins) adotou o pseudônimo, com letras iniciais minúsculas, como um posicionamento político para descentralizar sua figura e dar foco ao conteúdo de sua obra, não à sua pessoa. Escrevemos Bell Hooks, com iniciais maiúsculas, apenas na sessão das Referências.

[15] De acordo com Séverine Kodjo-Grandvaux (2021), o processo de apagamento dos saberes negros é fruto de um processo histórico. Partindo das postulações iluministas, buscou-se marginalizar o indivíduo negro, enclausurando-o na seara do selvagem e do zoomórfico, ao mesmo tempo em que o afastava de qualquer noção de civilidade ou racionalidade presente no seio da sociedade branca. Nesse sentido, a população negra seria marcada, na visão desses pensadores, por uma *minoridade antropológica*, visão estigmatizante por meio da qual os indivíduos racializados são considerados como crianças, destituídos, portanto, de história, cultura e língua, de precisando, em razão disso, ser tutelados pelos brancos (Montoya, 2010). Por meio dessa negação antropológica, o Ocidente arrogou para si "a posse da chave do conhecimento" e "o direito de ser o solo determinante do significado da experiência [...] e da verdade para todos" (Ramose, 2011, p. 11-12), excluindo os povos colonizados, especialmente os negros, do domínio da filosofia e de todos os outros saberes e tecnologias. Na visão ocidental, o berço da filosofia, da ciência e da civilização teria sido a Grécia. Coube a Cheikh Anta Diop (1974, 2010) esclarecer sobre a origem africana do Egito Antigo e o nascimento das ciências e da filosofia em terras egípcias, muito antes do surgimento dos grandes filósofos ocidentais da Grécia Antiga. Segundo Théophile Obenga, discípulo de Diop, a capacidade de elaborar a abstração foi responsável pela pujança e pelo pioneirismo dos egípcios no campo das ciências, numa época em que todas as raças brancas ainda estavam mergulhadas na barbárie. Os egípcios foram "os primeiros a inventar a matemática, astronomia, o calendário, ciências em geral, artes, religião, agricultura, medicina, escrita, técnica, arquitetura" (Obenga, 2004, p. 34). Por meio dessa inversão do eixo do conhecimento, Diop e Obenga, com suas filosofias, buscaram revistar o passado com o objetivo de mostrar ao mundo não apenas que os negros não eram inferiores, mas também que possuíam uma herança cultural histórica, que foi incorporada pelo universo ocidental dos saberes. Em *Not out of Africa*: how Afrocentrism *became an excuse to teach myth as history* (1997), a professora Mary Lefkowitz contesta a ideia de uma

Na esteira dessas considerações, aquilo que se divulga sobre a produção do conhecimento no âmbito acadêmico pode ser igualmente aplicado ao universo da literatura, do teatro e a todas outras esferas do campo estético. Estes, concebidos sob a égide de uma filosofia abissal, instrumentalizam as instituições educacionais, os museus e as publicações "especializadas" para "administrar os sentidos", "moldar as sensibilidades" com vistas a "estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado" (Mignolo, 2017, p. 11). Especificamente no universo da literatura, Pascale Casanova (2002, p. 25-26) destaca que o "espaço literário internacional" foi criado durante o século XVI, momento em que o fazer literário desenvolveu-se como uma arena de confronto que, desde então, tem continuado a se expandir e a se complexificar, criando uma zona de poder. Segundo a autora, durante a formação e a consolidação dos estados europeus, surgiram referências, reconhecimentos e, por conseguinte, rivalidades. Iniciando com a Itália renascentista, passando pela França e culminando com a Espanha, Inglaterra e demais estados europeus, essas tradições, embora rivalizassem entre si, criaram uma hegemonia de prestígio no campo da literatura, de modo que surgiu uma plêiade estética que subalternizava as escrituras que pontificavam de lugares apartados do epicentro da "capital literária": a Europa. A chamada *República Mundial das Letras* possui uma maneira específica de atuar, gerando hierarquias, violências, arrogando para si a legitimação de uma autoridade para "legislar literariamente", inviabilizando ou dificultando que as literaturas periféricas possam erigir e receber reconhecimento. Na medida em que esse apagamento das literaturas "ex-cêntricas"/coloniais ainda sofrem com os reflexos dessa política de silenciamento, poder-se-ia pensar, no nosso entender, em uma *colonialidade literária*.

Com esse breve percurso, em que abordamos o papel da escrita e das ciências para a efetivação do sequestro dos saberes, intencionamos demonstrar que a matriz colonial do poder transcende o mero "assassínio objetivo". Ela assume uma forma de dominação de natureza imaterial, em que

> [...] o objetivo perseguido é mais uma agonia continuada do que um desaparecimento total da cultura preexistente. Esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada na condição colonial, estrangulada pelo jugo da opressão. Simultaneamente presente e mumificada, depõe contra seus membros. Com efeito, define-os sem apelo. A mumificação cultural leva a uma mumificação do pensamento individual. A apatia tão universalmente

influência dos egípcios sobre a cultura civilizacional grega, alegando que somente na arte e na arquitetura existe uma influência notadamente real e comprovável. Entretanto, Molefi Kete Asante, em artigo intitulado *Raça na antiguidade: na verdade, provém da África* (2015), descredibiliza as postulações de Lefkowitz, argumentando que sua análise é parca, rasa e destituída do brilhantismo das fontes trazidas por Diop e Obenga.

> perceptível dos povos coloniais não é mais do que a consequência lógica desta operação (Fanon, 2020, p. 67- 68).

A ideia de uma cultura antitética que agoniza, mas não morre; existe, mas, ao mesmo tempo, é mumificada, promove, como nos ensina Carneiro, um verdadeiro apagamento da subjetividade do colonizado por meio de uma verdadeira indigência social. Para a autora,

> [...] pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do [homem negro] como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes (Carneiro, 2022, p. 88-89).

E, ao realizá-lo,

> [...] destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento considerado legítimo ou legitimado. Por isso [...] fere-se de morte a racionalidade do subjugado, sequestrando a própria capacidade de aprender. É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que, em outros casos, lhe é imposta (Carneiro, 2022, p. 89).

Consolida-se uma total marginalização dos sistemas de valores intrínsecos às culturas autóctones e diaspóricas, abrindo caminho para que os colonizados adotem como seus os métodos de aprendizado e disseminação do conhecimento, bem como os símbolos, imagens, crenças e elementos estéticos provenientes dos exploradores. A esse processo de sequestro do imaginário se dá o nome de *colonialidade do saber* ou *epistemicídio* (Santos, 2022b; Carneiro, 2023). No cerne desse apagamento sistêmico está a ideia de que conhecimentos humanos que não são produzidos em uma região específica do globo (desde a Grécia até a França, ao norte do Mediterrâneo), especialmente aqueles produzidos na África, Ásia ou América Latina, não são considerados legítimos. Essa relação de poder, marcada pela diferença colonial e estabelecida pela colonialidade do poder (o discurso que justifica a diferença colonial), revela que o conhecimento, assim como a economia, está organizado em centros de poder e regiões subalternas. A armadilha está no fato de que o discurso da Modernidade criou a ilusão de que o conhecimento é desincorporado e deslocalizado, além de sustentar que todas as regiões do planeta devem "adotar" a epistemologia da Modernidade (Mignolo, 2020).

Notamos, nesse sentido, que a produção dos saberes apresenta um valor e um lugar de origem, de modo que estão marcados indelevelmente de forma geo-histórica, a partir de uma ideia de eurocentricidade que, alçada à condição de projeto universal e civilizador, invoca para o Ocidente o posto catalisador da história mundial, enquanto outras culturas, gnosiologias e saberes são periferizados e invisibilizados, em razão de, segundo essa visão, serem incapazes de produzir o pensamento elaborado (Dussel, 1993, 2023).

Com isso, chegamos a uma conclusão lógica: uma vez que "a ciência (conhecimento e sabedoria) não pode ser separada da linguagem"; que "as línguas não são apenas fenômenos culturais nos quais as pessoas encontram sua identidade", mas "o lugar onde o conhecimento está inscrito"; e que "as línguas não são coisas que os seres humanos possuem, e sim "algo que eles são", a colonialidade do poder e a do saber engendram, portanto, a "colonialidade do ser" (Mignolo, 2004, p. 669). Através desse raciocínio, a equação que corrobora a incapacidade de determinados indivíduos de pensarem, reforça a indissociabilidade entre pensamento e linguagem, estabelecendo um liame entre as línguas e a condição ontológica, o que nos permite perceber o pensamento disseminado de que *não pensar* significa *não ser* ou, simplesmente, *não existir*. Corpos considerados incapazes de pensar são corpos que não existem; são e estão esvaziados.

1.4 A colonialidade do ser: o etnocídio ou o esvaziamento ontológico dos povos colonizados

O conceito de colonialidade do ser, como dimensão vinculada à colonialidade do poder, está diretamente associado ao entendimento de como os efeitos da colonização impactam a experiência (inter)subjetiva e histórica dos indivíduos subalternizados. Conforme Maldonado-Torres (2007) enfatiza, é crucial entender os princípios fundamentais que definem a colonialidade do ser no contexto da complexa heterogeneidade que se forjou durante a era da conquista nas Américas. Nesse período, a própria existência do ser e todas as facetas relacionadas à produção de significados, tais como símbolos, emoções e as diversas maneiras pelas quais o mundo se manifesta à consciência, não se limitaram a ser meros eventos, mas representaram uma autêntica catástrofe com ramificações amplas e sem precedentes.

A colonização serviu como um grande cenário, no qual emergiu, se formou e alimentou-se uma forma de subjetividade baseada na ideia de que somos diferentes dos outros, visão recepcionada pelas ações da conquista. Nesse projeto de extrema violência, a subjetividade deixou de ser alimentada pela experiência da tradição, como é frequentemente pensada na história europeia. Ao adotar anacronicamente a perspectiva dostoievskiana – segundo a qual, se

Deus não existe, tudo seria permitido –, e estabelecer um diálogo com o mito difusionista do vazio, de James M. Blaut[16], o colonizador encontrou uma justificação aparente para legitimar suas ações durante a jornada de conquista, permitindo-se comportar de uma maneira que, de outra forma, não agiria. A liberdade é compreendida, então, como domínio: como uma forma de entender e controlar o mundo por meio da construção de padrões de subjetividade, nos quais a lógica da Modernidade se encaixa (Maldonado-Torres, 2009).

Cada metáfora e conceito que implicam progresso e exploração do mundo estão estreitamente entrelaçados com a ideia de conquista. Essa mesma noção de Modernidade, que perdura no presente e se encaminha para o futuro como um estado de descoberta e desenvolvimento ininterruptos, configura uma forma de subjetividade que se adapta a essa abordagem, onde a relação com outras pessoas é relegada a um papel secundário. Com base na construção da ideia de raça, algumas pessoas são consideradas entidades destinadas a serem eliminadas. Noutras palavras, a Modernidade europeia foi construída em torno do imperialismo e do colonialismo, usando metáforas de exploração e domesticação para legitimar a expansão territorial e cultural, de modo que a expansão capitalista é apresentada e romantizada como um ato heroico, quando, na verdade, implicou uma violência sistêmica contra os povos ditos primitivos, cujos corpos e territórios foram tratados como recursos a serem explorados (McClintock, 2010).

No cerne dessa lógica de extermínio reside aquilo que se convencionou denominar de *ceticismo misantrópico*, um princípio impulsionado pela descrença na humanidade dos indivíduos colonizados e escravizados, manifestado por meio de uma retórica que promove a exclusão:

> O ceticismo misantrópico expressa dúvidas sobre o mais óbvio. Afirmativas como "você é humano" assumem a forma de perguntas retóricas cínicas, como: "você é realmente humano?" "Você tem direitos" se transforma em "por que você acha que tem direitos?" Da mesma forma, expressões como "você é um ser racional" se tornam a pergunta "você é realmente racional?" O ceticismo misantrópico é como um verme no próprio coração da modernidade. As realizações do "ego cogito" e da racionalidade instrumental operam dentro da lógica que o ceticismo misantrópico ajudou a estabelecer. É por isso que a ideia de progresso sempre significou, na modernidade, progresso apenas para alguns, e porque os Direitos Humanos não são aplicados igualmente a todos, entre outras óbvias contradições. O ceticismo misantrópico fornece a base para uma opção preferencial pelo "ego conquiro" [eu conquisto], o que explica

[16] O *mito difusionista do vazio* é um conceito trabalhado por James M. Blaut em sua obra *The Colonizer's Model of the World* (1993), na qual critica as narrativas eurocêntricas sobre a história e o desenvolvimento das civilizações, especialmente aquelas que justificaram a colonização. De acordo com esse mito, promovido pelos colonizadores europeus, as terras conquistadas eram vazias – cultural, social e tecnologicamente – e, portanto, prontas para serem ocupadas e exploradas.

> como pode-se conceber que a proteção de alguns seja obtida ao custo das vidas de outros. A atitude imperial promove uma atitude fundamentalmente genocida em relação a sujeitos colonizados e racializados. Ela se encarrega de identificar sujeitos coloniais e racializados como dispensáveis (Maldonado-Torres, 2007, p. 136, tradução nossa).[17]

Dentro desse contexto, o ceticismo misantrópico encontra uma forte conexão com a noção da topologia do não-ser, desenvolvida por Alexandre Marques Cabral (2023) e fundamentada nas premissas de Maldonado-Torres. Essa concepção explora a relação entre "essência" e "aparência" como a base subjacente da destruição ontológica dos povos colonizados. Quando se observa a condição das populações ameríndias e, com especial interesse para este trabalho, a situação das pessoas pretas periféricas, que vivenciaram e ainda vivenciam a experiência racial, percebemos a ocorrência de um fenômeno complexo: elas aparecem, porém não são. Existem na aparência, mas se dissipam na essência. Elas são privadas da capacidade de realizar o que alguns filósofos ocidentais, desde o século XIX, como Friedrich Nietzsche ou Gilles Deleuze, propõem como essencial: para ser é fundamental aparecer, ou, diria Hannah Arendt, "[...] somos do mundo, e não apenas estamos nele; somos também aparências, pela circunstância de que chegamos e partimos, aparecemos e desaparecemos; e embora vindos de lugar nenhum, chegamos bem equipados para lidar com o que apareça e para tomar parte do jogo do mundo" (2009, p. 39). O que implica que nossa existência no mundo não se dá de forma aleatória; pelo contrário, apresenta, como condição necessária, uma capacidade de percebermos e sermos percebidos, de modo que ser e aparecer se materializam como uma instância amalgamada.

Entretanto, conforme expõe Cabral (2023), a lógica colonial transforma as disjunções metafísicas em dispositivos políticos. Os indivíduos colonizados/escravizados são forjados e localizados, no interior de uma topologia histórica, e, assim, produzidos numa condição ontológica de não-ser. Eles aparecem, mas não são, como bem ressalta Mbembe:

---

17 No original: *"El escepticismo misantrópico expresa dudas sobre lo más obvio. Aseveraciones como 'eres humano' toman la forma de preguntas retóricas cínicas, como: '¿eres en realidad humano?' 'Tienes derechos' se transforma en '¿por qué piensas que tienes derechos?' De la misma manera, expresiones como 'eres un ser racional' se convierte en la pregunta '¿eres en realidad racional?' El escepticismo misantrópico es como un gusano en el corazón mismo de la modernidad. Los logros del ego cogito y de la racionabilidad instrumental operan dentro de la lógica que el escepticismo misantrópico ayudó a establecer. Esta es la razón por la cual la idea de progreso siempre significó, en la modernidad, progreso sólo para algunos, y por qué los Derechos del Hombre no se aplican igualmente a todos, entre otras obvias contradicciones. El escepticismo misantrópico provee la base para una opción preferencial por el ego conquiro, lo cual explica cómo puede concebirse que la protección de algunos se obtiene al costo de las vidas de otros. La actitud imperial promueve una actitud fundamentalmente genocida con respecto a sujetos colonizados y racializados. Ella se encarga de identificar a sujetos coloniales y racializados como dispensables"* (Maldonado-Torres, 2007, p. 136).

> [...] é típico da raça ou do racismo sempre suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro. Um rosto humano autêntico é convocado a aparecer. O trabalho do racismo consiste em relegá-lo ao segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar desse rosto, faz-se emergir das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto e uma silhueta que, desse modo, tomam o lugar de um corpo e um rosto humanos. O racismo consiste, pois, em substituir aquilo que é por algo diferente, uma realidade diferente. Além de uma força de deturpação do real e de um fixador de afetos, é também uma forma de distúrbio psíquico, e é por isso que o conteúdo recalcado volta brutalmente à superfície. Para o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe; que ele não é outra coisa senão o ponto de fixação patológica de uma ausência de relação. É necessário, portanto, considerar a raça como algo que se situa tanto aquém quanto além do ser (2018, p. 69).

A lógica colonial impõe ao corpo negro uma catástrofe metafísica, no sentido que Maldonado-Torres (2020) nos propõe. Segundo o autor, tradicionalmente, a metafísica, entendida como algo religioso ou espiritual, é lida como uma busca para compreender o que está além do físico e do que podemos perceber ou acessar por meio dos nossos sentidos. No entanto, também pode ser um *além* dos princípios regulatórios da realidade ou um *além* dos conceitos lógicos. No sentido que o autor assevera, o metafísico refere-se a um *além*, que é uma parte constitutiva da humanidade. É um *além* que envolve encontrar o outro, um outro *além* do eu. Essa alteridade radical que encontramos não é outra coisa senão o outro humano, um ser completamente distinto e separado do eu, algo que não pode ser incorporado na nossa lógica de conhecimento e que não podemos prever completamente. O sistema civilizatório moderno tem investido e existido com o propósito de minar essa relação metafísica, limitando os encontros entre sujeitos que experimentam o outro como sendo realmente outro, exterior a eles. Essa é a perspectiva colonial, que age contra a relação metafísica, catalisando um processo de desontologização do outro (Maldonado-Torres, 2020).

Para que o mecanismo de sub-alterização se efetive, Albert Memmi (1977, p. 69) destaca a estratégia do colonizador: em primeiro lugar, busca-se "descobrir e pôr em evidência as *diferenças* entre colonizador e colonizado", em seguida, valoriza-se "essas diferenças em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado", para, por fim, "levar essas diferenças ao *absoluto*, afirmando que são definitivas, e agindo a fim de que se tornem tais". Consequentemente, consoante o autor, é criado um retrato do colonizado como ocioso, ingrato, débil, perigoso e destituído de integralidade, objetivando, em instância última, usurpar a sua humanidade. Sendo assim, o "[...] mundo colonial é um mundo maniqueísta [...], que vai até ao fim de sua lógica, desumanizando o colonizado" (Fanon, 1968, p. 30). A rigor, animaliza-o. "E,

de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica […]" (Fanon, 1968, p. 30-31).

Outra indicação dessa despersonalização do corpo negro é a marca do plural que envolve a sua ontologia. Na ética colonial, o colonizado "jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo. (Eles são isso ... Eles são todos os mesmos)" (Memmi, 1977, p. 81-82). Logo, o colonizado não existe como indivíduo, razão pela qual sua existência se transfigura numa clausura, não sendo oferecida a ele nenhuma saída "para deixar seu estado de infelicidade: nem jurídica (a naturalização) nem mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre de escolher-se colonizado ou não colonizado" (Memmi, 1977, p. 82). Desse modo, o colonizador "leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado" (Fanon, 1968, p. 68).

Considerando essa situação imperiosa, ainda segundo Memmi (1977, p. 83), o indivíduo negro, por vezes, se submete a um processo de mistificação, por meio do qual é levado a "confirmar e justificar a conduta do colonizador", convertida "em sinal familiar". Ademais,

> [...] o laço entre o colonizador e o colonizado é, assim, destruidor e criador. Destrói e recria os dois parceiros da colonização em colonizador e colonizado: um é desfigurado em opressor, em ser parcial, mau cidadão, trapaceiro, preocupado unicamente com seus privilégios, com sua defesa a todo preço: o outro em oprimido, partido no seu desenvolvimento, conformando-se com o próprio esmagamento. Assim como o colonizador é tentado a aceitar-se como colonizador, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como colonizado (Memmi, 1977, p. 84).

Confirmando esse ponto de vista, James Baldwin (1973, p. 41) argumenta que essa mistificação cria uma patologia estranhíssima, à qual o colonizado pode até resistir, reagir contra ela, mas está completamente encurralado dentro dessa lógica:

> [...] o nosso quadro de referências passa a ser o quadro de referências dos brancos, quaisquer que sejam os esforços que se façam para o encarar de outro modo. Diga-se o que se disser aos nossos filhos, está-se encurralado: o irmão mais escuro é desprezado neste casarão do branco. E, nessa altura, o grande, o enorme problema, é encontrar um meio de nos libertarmos a nós mesmos, e em primeiro lugar no espírito. Todo e qualquer facto real que nos rodeia é simplesmente mais uma testemunha da nossa degradação. E como é que raio se vai ensinar os filhos a crescer como homens quando eles veem, dia a dia, o imensamente pouco que os outros respeitam [...]

Cria-se, portanto, uma cisão abissal entre colonizador e colonizado, nomeada por William Edward Burghardt Dubois (2021) como *linha de cor*, uma maquinaria global de poder

que, ao promover a divisão das pessoas com base em critérios raciais, sustenta-se em forças econômicas, políticas e ideológicas para garantir um lugar de privilégio aos indivíduos brancos, em detrimento dos negros, evidenciando o que Charles Mills (2023) nomeou de *contrato racial*[18] e Cida Bento (2022), de *pacto da branquitude*. Por extensão, o corpo negro, fruto de um processo histórico de construção da desigualdade social e da promoção do capitalismo racial e colonial, parece nascer, enquanto ente subjetivo, com

> [...] um véu e dotado de clarividência [...] num mundo que não lhe deixa tomar verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena (Dubois, 2021, p. 23).

Nessa conjuntura, a "dupla consciência" é estruturada em uma base tridimensional, em que o véu, a duplicidade e a segunda visão se evocam:

> O véu funciona como um espelho unidirecional: os brancos projetam suas próprias construções dos negros no véu e veem suas projeções refletidas nele. Eles têm o poder de definir a si mesmos e aos outros e, para eles, o sujeito racializado é invisível. Por outro lado, as projeções dos brancos sobre o véu tornam-se realidades que os sujeitos negros têm de enfrentar na sua autoformação. O processamento interno do olhar externo dá origem ao [...] sentido de dualidade. A dualidade significa que, no processo de autoformação, o sujeito racializado deve dar conta das visões de dois mundos sociais diferentes – o mundo negro, construído por trás do véu, e o mundo branco, que desumaniza os negros através da falta de reconhecimento da sua humanidade. Terceiro elemento da teoria da consciência dupla é a segunda visão. Um mundo no qual o racializado pode "apenas se ver através da revelação do outro mundo" obriga as pessoas negras a lidar com a constante desumanização, mas, por outro lado, permite que elas espiem o mundo branco. Isso pode, em alguns casos, neutralizar os efeitos de reflexo do véu (Itzigsohn; Brown, 2020, p. 28-29, tradução nossa).[19]

---

[18] Para Charles Mills (2023, p 43-44), "o objetivo central do contrato racial é criar um privilégio diferencial dos brancos como grupo, a exploração de seus corpos, terras e recursos e a negação de oportunidades econômicas iguais para eles", criando uma barreira social, um verdadeiro sistema de castas que mantém os entes sociais em seus lugares de origem. Explicando melhor, trata-se de um pacto não verbalizado que cristaliza um mesmo segmento social específico (masculino e branco) no gerenciamento e controle das empresas, das organizações públicas/civis e de todos os espaços de poder de um país. Esse pacto opera de modo ambivalente, posto que, ao fortalecer esse grupo homogêneo, concomitantemente age como um dispositivo racial (no sentido plasmado por Sueli Carneiro em sua episteme), mantendo e perpetuando as desigualdades contra as populações subalternizadas (Bento, 2022). Logo, "todos os brancos são beneficiários do contrato, embora alguns brancos não sejam signatários dele" (Mills, 2023, p. 44).

[19] No original: *"The veil works as a one- way mirror: Whites project their own constructions of Blacks onto the veil and see their projections reflected on it. They have the power to define themselves and others, and for them, the racialized subject is invisible. On the other hand, the projections of whites onto the veil become realities that Black subjects have to contend with in their self- formation. The internal processing of the external gaze gives*

Assim, torna-se evidente que a *linha de cor* atribui às pessoas brancas o poder simbólico de dominar os corpos negros, submetendo-os a um processo que, de acordo com Orlando Patterson (2008), pode ser descrito como uma autêntica aniquilação ou *morte social*. Isso começa com a remoção violenta do indivíduo de seu ambiente, seguida de sua desintegração social e perda de identidade, antes de ser finalmente reintegrado na comunidade do seu senhor como um ser desprovido de humanidade.

Em tais circunstâncias, pensar em um não-ser, verdadeiro simulacro, significa que os corpos subalternizados são destituídos de qualquer significatividade plena. Por esse motivo, eles são, *a priori,* considerados dispensáveis, sujeitos à exclusão, à violação e ao homicídio. Neste momento, a destruição metafísica encontra sua materialização, inscrevendo-se na corporalidade desses indivíduos, por meio da *necropolítica*, como bem pontua Mbembe (2018). Valendo-se da episteme foucaultiana, o autor elucida que a necropolítica requer uma visão aprofundada das múltiplas formas de dominação e dos variados mecanismos de exercício do poder. Segundo o pensador camaronês, Foucault aborda o racismo estatal, explorando a gênese e a formação do Estado moderno, sobretudo no contexto das transformações econômicas únicas que ocorreram a partir do século XIX, responsáveis pela consolidação da sociedade industrial. Houve, nesse processo, uma alteração significativa na concepção de soberania, passando de um poder que tirava vidas para um poder que visava controlar, manter e prolongar a vida. Essa alteração, por certo, foi desencadeada por uma série de mudanças socioeconômicas da época, bem como pela transição para uma lógica de mercado mais ampla em que o Estado funciona como um agente sustentador da vida em uma sociedade capitalista. No entanto, continua Mbembe (2018), a biopolítica também está intrinsecamente vinculada ao racismo do Estado, que desempenha um papel central na divisão e na classificação de grupos raciais. O racismo, ao criar hierarquias, determinando quem merece viver e quem pode ser deixado para morrer, institucionaliza a política de extermínio do "outro" com base em preconceitos e estereótipos, o que resulta, seguramente, em discriminação e genocídios, a exemplo dos ocorridos por causa da colonização (como a Ku Klux Klan, o Apartheid, dentre outros).

---

rise to [...] the sense of twoness. Twoness means that in the process of self- formation, the racialized subject must account for the views of two different social worlds – the Black world, constructed behind the veil, and the white world, which dehumanizes Blacks through lack of recognition of their humanity. The third element of the theory of double consciousness is second sight. A world in which the racialized can 'only see himself through the revelation of the other world' forces Black people to wrestle with constant dehumanization but, on the other hand, allows them to glance into the white world. This may in some cases neutralize the mirroring effects of the veil" (Itzigsohn; Brown, 2020, p. 28-29).

Tal política da morte – a necropolítica – patrocina, com base no poder do Estado e de suas práticas de controle social, uma espécie de ressemantização da decisão sobre a vida e a morte de indivíduos racializados. Dito de forma mais expandida, o poder materializado pelo Estado, na Modernidade tardia, apresenta-se por meio da sustentação e prolongamento da vida e, ao mesmo tempo, autoriza o aniquilamento dos corpos negros, que, comumente, são submetidos à truculência da polícia, ao encarceramento, à ausência de políticas de saúde e educação, ao subemprego, à representação estigmatizada de seus corpos, dentre outras violências materiais e simbólicas (Mbembe, 2018).

Nesse sentido, a colonialidade do ser deixa entrever uma destruição metafísica do corpo negro, que, na ambiência pragmática das relações sociais, alcança uma concretude incontestável, posto que o poder se estabelece sempre sobre o corpo do outro. O poder, portanto, não é só uma ideia; não se traduz somente naquilo que os juristas definem como sendo poder e não se esgota na lógica da soberania. Pelo contrário, o poder exerce a concretude da dominação e da sujeição nas suas mútuas e variadas formas, e escolhe, para tanto, os membros de determinados grupos, em detrimento de outros.

1.5 A colonialidade de gênero: patriarcado e binaridade como instrumental de poder

Antes de adentrarmos na discussão de como a generificação foi utilizada como instrumental de poder no processo da colonização, torna-se mister sinalizarmos como a categoria *gênero* deve ser compreendida neste trabalho. Embora por vezes tratado numa chave de leitura restritamente biológica, o gênero está para além daquilo que possui uma pertença natural. Ele precisa ser entendido como algo construído na esteira das interações sociais, traduzindo-se como a "[...] estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (Butler, 2018, p. 54).

Para apreender essa ideia, é possível recorrermos à teoria de Gayle Rubin (2017), para quem a força catalisadora do gênero, enquanto divisão sexual imposta socialmente, reside nos sistemas de parentesco alicerçados na instituição do casamento, razão pela qual pessoas do sexo masculino e feminino foram, historicamente, inseridas nas categorias *homem* e *mulher* respectivamente, como se fossem duas metades lacunares que se evocam para alcançar plenitude e completude. Embora homens e mulheres sejam diferentes do ponto de vista anatômico, tais especificidades não são oriundas de uma "oposição natural", que, notadamente, não existe; mas sim de uma "supressão de semelhanças naturais" (Rubin, 2017, p. 31), por meio

da qual se busca apagar em cada uma dessas categorias características e traços que seriam de seu oposto. Assim, a divisão dos sexos tem como efeito suprimir certas características de personalidade de praticamente todas as pessoas, de maneira que se transforma num dispositivo que "[...] oprime as mulheres nas relações de troca nele vigentes, e que oprime a todos com sua insistência em uma divisão rígida de personalidade" (Rubin, 2017, p. 31-32).

Como consequência direta dessa rigidez interpretativa das relações de gênero, cria-se, segundo Monique Wittig (2022), um aparato discursivo assentado na ideia de que o paradigma e o fundamento das sociedades, sejam elas quais forem, é a heterossexualidade. Conforme expõe Adrienne Rich (2010, p. 35),

> [...] a heterossexualidade pode não ser uma "preferência", mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se você se considera livremente heterossexual "de modo inato". No entanto, o fracasso de examinar a heterossexualidade como uma instituição é o mesmo que fracassar ao admitir que o sistema econômico conhecido como capitalista ou o sistema de casta do racismo são mantidos por uma variedade de forças, incluindo tanto a violência física como a falsa consciência.

Ao se considerar que os padrões de sexo e gênero possuem caráter compulsório, torna-se inviável concebê-los como derivados exclusivamente da imanência biológica, devendo ser compreendidos, antes, como uma instância estruturada a partir da repetição de atos de expressão e de comportamento. O gênero é algo performático, através do qual os indivíduos agem de determinada forma e externalizam características com base em suas ações e aparência. Em uma sociedade na qual há a imposição de normas e expectativas inflexíveis em relação ao gênero, as pessoas são impelidas ou condicionadas a seguir esses paradigmas. O gênero, assim, é moldado pela repetição de padrões de comportamento que estão em conformidade com essas estruturas reguladoras. Quanto mais as pessoas repetem tais comportamentos, cria-se um efeito ilusório de que o gênero é uma característica inerente e natural, uma "classe natural de ser" (Butler, 2018, p. 59). Em outras palavras, a repetição contumaz de atos de gênero no cerne das estruturas reguladoras da sociedade disfarça o gênero como uma identidade intrínseca e natural ao sujeito, quando, na realidade, ele se apresenta como uma construção social, por meio da qual

> [...] nossos corpos são produzidos, crescem, desenvolvem-se ou são danificados, e eventualmente morrem, em ambientes sociais fortemente estruturados. O gênero, pode-se dizer, é especificamente uma questão de corporificação social. Tecnicamente, o gênero pode ser definido como a estrutura de práticas reflexivas do corpo por meio das quais corpos sexuais são posicionados na história (Connel, 2016, p. 16-17).

A ideia de posicionamento deixa entrever que todos os indivíduos "[...] são classificados [e] formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais", ao mesmo tempo em que desvela sua íntima vinculação "a fatores políticos e econômicos em cada sociedade" (Lauretis, 1994, p. 211). Nessa perspectiva, "[...] a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual ao seu modo) são entendidas como sendo sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social" (Lauretis, 1994, p. 211-212) e, portanto, às relações de poder. Como instrumental de poder, tal sistema generificado também foi exportado e utilizado no processo de colonização, e é justamente a partir dessa percepção que María Lugones (2020) vai cunhar a sua teoria de *colonialidade de gênero*.

Para embasar sua tese, a autora enfatizará que, apesar da precisão de Quijano ao identificar a hierarquização racial da população como uma ligação inseparável da exploração colonial, estabelecendo uma estreita interdependência entre a classificação racial e o empreendimento econômico capitalista, é de suma importância ressaltar que o gênero, à semelhança da raça, constitui uma construção social e um intrínseco mecanismo de dominação colonial. Isso se explica porque, na colonização, a formação de fronteiras abissais, como discutido na teoria de Boaventura de Souza Santos (2009) e Fanon (2008), resulta em uma divisão entre aqueles que podem ser classificados como humanos – os brancos –, vistos como racionais e evoluídos, e aqueles que não são considerados humanos, devido à sua natureza julgada ahistórica, primitiva, incivilizada e animalesca. Levando em consideração que o mundo zoomórfico não foi previamente examinado dentro de uma perspectiva de gênero, tal fato culminou na exclusão da população negra dessa categoria, ao contrário daqueles categorizados como humanos:

> [...] a produção da diferença subontológica localiza os colonizados abaixo das categorias de gênero, uma vez que elas pertencem aos seres humanos. Os colonizados são preferencialmente concebidos como espécies de animais agressivos ou pacíficos – apesar de nunca completamente racionais que podem sempre se tornar violentos. Isso leva a uma dimensão da experiência do ser colonizado em que estes são despojados de seu gênero e/ou de sua diferença sexual (Maldonado-Torres, 2020, p. 39).

Esses corpos, aos quais o gênero foi negado, tornam-se o alvo a ser combatido em uma política da morte, como a que representou a colonização. Nessa lógica, o *ethos de violência*

colonial, no sentido proposto por Dussel (1993), transforma guerra e gênero em dimensões indissociavelmente ligadas. Para Maldonado-Torres (2020, p. 39), a naturalização da guerra "envolve uma transformação de como *sexo* e *gênero* operam, não somente em contextos pacíficos, como também em guerra tradicionais", como a colonização. Nela, os corpos negros masculinos são vistos como guerreiros, inimigos em potencial, enquanto os femininos são considerados a força natural que propiciará a reprodução desses indivíduos, restando aos primeiros a tortura, a mutilação e, por vezes, a morte; enquanto, para os segundos, o estupro, a tortura e, igualmente, a morte se tornam práticas recorrentes. Entretanto, esses corpos não despertavam apenas ansiedade e medo, mas também desejo, o que promove um afrouxamento da interpretação dos corpos negros dentro do sistema de gênero (Maldonado-Torres, 2007, 2020).

Partindo da premissa de negação da pertença de gênero aos negros, é importante acrescentar que estes eram indivíduos que, marcados pela diferença, constituíam-se como uma espécie particular de gênero, a qual era submetida à supersexualização patológica de suas genitálias e de outras partes de sua corporalidade (Maldonado-Torres, 2020). Por meio de uma "tradição pornô-tropica", os colonizadores promoviam a violência ancorados num parâmetro de representação que considerava os corpos dos indivíduos racializados, especialmente os das mulheres, como propensos à lascívia, à degeneração, à devassidão natural, de modo que tomar posse das terras colonizadas significava, metafórica e literalmente, a invasão dos corpos das etnias para subjugá-los a um padrão de gênero eurocêntrico (Maldonado-Torres, 2020; McClintock, 2010).

A formação desse padrão familiar burguês eurocêntrico, como discutido anteriormente, estabeleceu um parâmetro generificado fundamentado na criação do conceito binário de *homem* (dominante e violento) x *mulher* (subalternizada, cuidadora, reprodutora e legitimadora da masculinidade), além da dicotomia entre heteronormatividade e sexualidades dissidentes, assim como da imposição do modelo de família nuclear. Esse padrão tornou-se o instrumento principal de imposição e dominação colonial, levando a violência ao coração do homem subalternizado e subsumindo suas relações de gênero (Lugones, 2020). De acordo com Maldonado-Torres (2020, p. 28):

> Essa imposição é sistemática e ocorre de modo explícito e contundente, mas, talvez, mais efetivamente de modo sutil por meio da internalização de ideias e ideais de normatividade de gênero via educação e mídia. O resultado é que o modelo de gênero e sexo do colonizador é tomado pelos sujeitos colonizados como direcionador de suas próprias performances em seus esforços de parecerem normais em um mundo que os considera essencialmente anormais,

> deficientes e maus. Isso leva a formas agressivas de masculinidade beligerante entre aqueles considerados como perpétuos derrotados e inimigos sub-humanos. Também leva homens e mulheres colonizados a procurarem vários modos de escapar dessa condição, buscando estar com colonizadores masculinos ou assumir o lugar deles, uma situação da qual colonizadores frequentemente tiram suas vantagens.

Uma característica central desse pensamento impositivo, utilizado como instrumental de dominação, reside na alegação de que os binarismos culturais e hierarquias subjacentes à Modernidade – homem x mulher; heteronormatividade x sexualidades dissidentes – representam uma expressão universal dos princípios organizacionais inerentes a todas as sociedades e estruturas humanas e, por isso, foi imposta aos corpos subalternizados (Lugones, 2020). No entanto, diversos estudos empreendidos por teóricos decoloniais contestam essa premissa, fornecendo evidências de sociedades que não adotavam essa lógica binária e hierárquica.

Ao se examinar como várias tribos pré-coloniais na América Latina organizavam suas sociedades, observa-se que a divisão rígida entre macho e fêmea, e, portanto, entre masculino e feminino, não era central na classificação da população. Segundo Rita Laura Segato (2021, p. 100):

> Dados históricos e etnográficos sobre mundos tribais comprovam a existência de estruturas reconhecíveis de diferença e hierarquia semelhantes ao que chamamos de relações de gênero. Percebem-se hierarquias claras de prestígio entre masculinidade e feminilidade, representadas por posições que poderíamos chamar de homens e mulheres. Apesar do caráter reconhecível dessas posições de gênero, o mundo tribal permite mais trânsito e circulação entre as posições que poderíamos chamar de homens e mulheres. Povos indígenas como o povo Warao da Venezuela, Guna (Kuna) do Panamá, Aché (Guayaki) do Paraguai, Trio do Suriname, Javaé do Brasil e Inca dos tempos pré-colombianos, bem como muitos povos nativos norte-americanos, primeiras nações canadenses e todas as religiões afrodiaspóricas, têm vocabulários para identidades e práticas transgêneras, permitiam o que o Ocidente chama de casamentos do mesmo sexo e tinham outras formas de transitividade de gênero proibidas pelo rígido sistema colonial-moderno de gênero.

Diversos autores, com suas postulações teóricas, sinalizam a veracidade do que Segato (2021) alega no excerto anterior. A historiografia dos primórdios da colonização das Américas é crivada de referências às relações não-binarizantes em diversas etnias autóctones. Pero Magalhães de Gândavo, por exemplo, em *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, publicado em 1576, pontua que muitas mulheres indígenas eram celibatárias e, mesmo que em algumas etnias isso resultasse em punição, evitavam qualquer

contato sexual com homens. Abandonando os papéis sociais femininos, essas indígenas adotavam comportamentos masculinos, tanto na aparência como na execução de atividades exercidas por homens, como caçar e combater inimigos. Para além disso, essas mulheres possuíam relacionamentos afetivos públicos, permitindo uma comunicação e convivência semelhantes à de um casal convencional (Gandavo, 1858). Gabriel Soares de Sousa (2000), por sua vez, em seu *Tratado descritivo do Brasil*, publicado em 1587, faz referência ao homoerotismo masculino entre tupinambás, destacando como esses relacionamentos eram comuns e vocalizados sem nenhum pudor por quem os vivenciava (Sousa, 2000).

Outros historiadores dos séculos subsequentes também endossam a existência dos entrelugares sexuais em etnias indígenas. Dentre eles, temos Couto de Magalhães (1876) fazendo referência aos tupis; Curt Nimiendaju (1987) abordando os guaranis; e Karl Von den Steinen (1894) que, ao estudar a sociedade borôro, também menciona a naturalidade com que as relações homoorientadas eram vistas por essa etnia. Endossando esse ponto de vista, Amílcar Torrão-Filho (2000), referendando os tupinambás, reforça que, nessa etnia, a homoorientação masculina e feminina, bem como o sexo homossexual cambiado, eram práticas corriqueiras, não sofrendo nenhum tipo de discriminação, que era reservada somente àqueles que não executam suas atividades laborais coletivas[20].

Essa realidade de naturalização dos entrelugares de gênero também pode ser comprovada em etnias africanas. Lugones (2020), analisando as considerações teóricas de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí na obra a *Invenção das Mulheres*, identificou, em civilizações africanas, a mesma visão de gênero descolada da pertença binarista ocidental[21]. Era comum, por exemplo, nessas tribos se considerar homens aqueles que sonhassem com a guerra, mesmo que não fossem fisicamente do sexo masculino, de modo que "gênero não era entendido principalmente em termos biológicos", tampouco gozava de centralidade para a classificação da população (Lugones, 2020, p. 90). Os estudos de Margaret Mead, realizados nas décadas de 1920 e 1930, na Nova Guiné, e posteriormente compilados em sua obra *Sexo e Temperamento*, publicada em

[20] O primeiro crime de homofobia, no Brasil, foi cometido contra um indígena da tribo dos Tupinambás. Segundo Luiz Mott (2006, n.p.), o Índio Tibira Tupinambá do Maranhão foi executado como bucha de canhão por ordem dos frades capuchinhos franceses em São Luís, "para desinfestar esta terra do pecado nefando".

[21] Segato (2021) e Lugones (2020), em suas leituras da teoria de Oyěwùmí, ainda que partam da mesma ideia, compreendem as configurações de gênero de forma diferente. Para Segato, ainda que as noções patriarcais no "mundo-aldeia" pré-colonial fossem identificadas, elas possuíam uma maior fluidez, sendo diferentes da inflexibilidade das relações de gênero binárias e misóginas da modernidade. Lugones, no entanto, entende que as diferenças antes da intrusão colonial simplesmente não existiam. Ao se criar a categoria "mulher", fez-se emergir tanto a dimensão do sexo biológico, quanto a construção social do gênero, em que os homens alcançaram um status pleno de poder e reconhecimento, em detrimento das mulheres. Embora pensadoras do sul global e com teorias que convergem em seus propósitos analíticos, suas ideias possuem algumas distinções.

2003, corroboram essa visão. Ao imergir nas culturas das etnias *Arapesh*, *Mundugumor* e *Tchambuli*, a autora observou que

> [...] os Arapesh homens e mulheres exibiam uma personalidade que, fora de nossas preocupações historicamente limitadas, chamaríamos maternal em seus aspectos parentais e feminina em seus aspectos sexuais. Encontramos homens, assim como mulheres, treinados a ser cooperativos, não-agressivos, suscetíveis às necessidades e exigências alheias.
> Em acentuado contraste com tais atitudes, verificamos, em meio aos Mundugumor, que homens e mulheres se desenvolviam como indivíduos implacáveis, agressivos e positivamente sexuados, com um mínimo de aspectos carinhosos e maternais em sua personalidade. Homens e mulheres aproximavam-se bastante de um tipo de personalidade que, em nossa cultura, só iríamos encontrar num homem indisciplinado e extremamente violento. Nem os Arapesh nem os Mundugumor tiram proveito de um contraste entre os sexos; o ideal Arapesh é o homem dócil e suscetível, casado com uma mulher dócil e suscetível; o ideal Mundugumor é o homem violento e agressivo, casado com uma mulher também violenta e agressiva. Na terceira tribo, os Tchambuli, deparamos [com uma] verdadeira inversão das atitudes sexuais de nossa própria cultura, sendo a mulher o parceiro dirigente, dominador e impessoal, e o homem a pessoa menos responsável e emocionalmente dependente. Estas três situações sugerem, portanto, uma conclusão muito definida. Se aquelas atitudes temperamentais que tradicionalmente reputamos femininas tais como passividade, suscetibilidade e disposição de acalentar crianças podem tão facilmente ser erigidas como padrão masculino numa tribo, e na outra ser prescritas para a maioria das mulheres, assim como para a maioria dos homens, não nos resta mais a menor base para considerar tais aspectos de comportamento como ligados ao sexo (Mead, 2003, p. 267-268).

Nota-se, na análise dessas etnias africanas, um modelo de sociedade completamente dissonante em relação ao padrão de gênero binário ocidental. Partindo da realidade dos *Arapesh*, em que homens e mulheres eram igualmente dóceis, passando pelos *Mundugumor*, em que a agressividade era uma característica de ambos os gêneros, e chegando aos *Tchambuli*, em que os comportamentos de gênero são invertidos quando observados pela ótica ocidental, torna-se evidente que os comportamentos e manifestações de gênero são moldados pelo condicionamento social. Caso contrário, os indivíduos das três etnias se comportariam da mesma forma, guiados por predisposições genéticas ou anatômicas. Conforme nos explica Mead (2003, p. 268), "só o impacto do todo da cultura integrada sobre a criança em crescimento podemos atribuir a formação dos tipos contrastantes [...]", já que a natureza humana é profundamente maleável, capaz de criar, culturalmente, padrões aos quais cada geração masculina e feminina acaba por conformar-se.

No terreno dessas considerações, o livro *O Sexo Proibido*: Virgens, Gays e Escravos nas Garras da Inquisição (1988), de Luiz Mott, é uma obra importante que lança luz sobre o

tratamento de questões de gênero e sexualidade durante o período da colonização no Brasil. Através de minuciosas pesquisas em processos movidos pela Coroa Portuguesa, Mott revela como as normas e os preconceitos em relação à sexualidade e ao gênero eram aplicados no contexto da época. A referência à Xica Manicongo é particularmente significativa. Ela é considerada a primeira travesti não indígena do Brasil e, de acordo com registros arquivados na Torre do Tombo em Portugal, foi processada por se recusar a usar roupas masculinas. Esse caso ilustra como o colonizador impunha suas normas de gênero e de comportamento sobre os povos colonizados, ignorando as identidades de gênero e as expressões de sexualidade que eram comuns em culturas africanas e indígenas, como fica explícito nas páginas do processo movido contra Manicongo:

> Eis o depoimento convincente de seu denunciante: "Declara saber que em Angola e Congo, nas quais terras ele denunciante, andou por muito tempo e tem muita experiência delas, é costume entre gentios negros trazerem pano cingido com as pontas por diante, que lhes fica fazendo uma abertura diante os negros sodomitas que no pecado nefando servem-se de mulheres pacientes, aos quais pacientes chamam na língua do Congo e Angola Jimbanda, que quer dizer *somítigos pacientes* [homossexuais passivos] [...]" (Mott, 1988, p. 28, grifo nosso).

O travestismo, como o referido nesse excerto, também aparece em outros grupos étnicos, como os daomeanos, os ilas, os langos, os azandes, os Nupes, entre outros (Mott, 1988, p. 27). Consoante o autor, "os nupes de ambos os sexos praticavam o amor que não ousam dizer o nome [...] Certas cerimônias comportavam a prática de travestismo (gunnu), e fortes doses de excitação sexual, como nas danças rituais 'gami' [...]" (Mott, 1988, p. 27). É essa noção de ausência de binaridade de muitas etnias africanas que vai, conforme o movimento *queer* americano, desencadear o surgimento das *drag queens*.

Segundo Channing Gerard Joseph (2020), em diversos artigos publicados em jornais americanos, o nascedouro das identidades fluidas, que buscam na arte uma maneira de expressar os entrelugares existenciais, encontra-se numa figura pouco conhecida: William Dorsey Swann. Oriunda de uma africanidade em que a binaridade generificada não possuía o significado perpetrado pelo Ocidente, Swann, conhecida como a *Rainha*, era protagonista de apresentações em casas noturnas clandestinas na cidade de Washington, D.C., durante a década de 1880. Ela se vestia com trajes femininos suntuosos que, elegantemente arrastados pelo chão, proporcionavam grande êxtase à audiência (Joseph, 2020).

Numa época em que a ideia de desenvolvimento era balizada, tanto por brancos quanto por negros, pelo preceito da virilidade, a atuação de Swan foi uma resistência contra a

imposição de uma noção de gênero completamente inflexível, descolada da realidade humana. Enfrentando as batidas policiais e buscando intercessão da presidência americana contra as injustiças sofridas, a Rainha representou um deslocamento dos paradigmas da masculinidade, por meio de uma potência interventiva, que apresentou seu corpo como uma inscrição política (Joseph, 2020).

Os exemplos elencados de como se apresentavam as relações generificadas nas civilizações pré-coloniais tanto nas Américas quanto em África mostram como o gênero, enquanto dispositivo de controle, centrado no binarismo e na hierarquização individualista, foi produzido e se intensificou a partir do colonialismo. Ao colonizar o corpo-território da mulher, idealizando um modelo de família, criou-se uma geopolítica do conhecimento que se fundou pelo domínio do homem, heterossexual, branco e europeu:

> O que na organização dual do mundo comunal era – e em alguns lugares ainda é – das tarefas masculinas, uma entre duas, se transforma no mundo binário em uma esfera pública abrangente, totalizante. O "homem" com minúscula da ordem comum é transformado no "Homem" com maiúscula, sinônimo e epítome da Humanidade. Por outro lado, a correlação desse processo de binarização é a transformação do espaço doméstico comunal, povoado por muitas presenças e dotado de uma política própria, em íntimo e privado, despojado de sua politicidade. A posição feminina declina abruptamente, transformando-se em residual e expulsa do reino do público e político. Na colonial-modernidade, a mulher passa a ser o outro do homem, assim como o negro é reduzido à posição de outro do branco pelo padrão racista, e as sexualidades dissidentes tornam-se o outro da sexualidade heteronormativa. A modernidade inventa a norma e a normalidade, e reduz a diferença à anomalia (Segato, 2022, p. 40).

A transformação do *homem*, com minúscula, em *Homem*, com maiúscula, evidencia, pois, a construção de um sistema em que as categorias *mulher*, *binaridade* e *heterossexualidade* foram instrumentalizadas para a legitimação de hierarquias sociais que, seguramente, não refletiam uma ordem natural, mas uma divisão forjada pelo próprio processo de colonização. Essa representou a imposição de uma lógica generificada centrada no binarismo, no qual, com a criação da categoria *mulher*, destruiu-se o ginocentrismo tribal em favor da construção de um sistema de privilégio masculino, em que tudo passa a girar ao sabor dos desejos, das necessidades e dos ditames dos homens. Como consequência, essa conjuntura funcionou como o substrato para o surgimento do patriarcado moderno e seus dispositivos vinculantes, a saber: a misoginia, a heterossexualidade compulsória, as masculinidades hegemônicas, as masculinidades subalternizadas e a homofobia. Ou seja, a fundação de um padrão de gênero, cujo alicerce é um sistema categorial, no qual o poder e o privilégio residem nas mãos dos

homens brancos e heterossexuais, criou uma maquinaria de subalternização em que os corpos de mulheres brancas, homens negros, mulheres negras e homossexuais são instrumentalizados para uma política de manutenção de regalias para um grupo específico.

Podemos compreender, em tais circunstâncias, que é a prevalência dessa lógica biologizante a responsável por estabelecer quem pode ser considerado indivíduo, quem pode ter direitos, quem pode ser violentado, quem pode ser subjugado, quem pode ser objetificado, quem pode ser amado e de que forma pode amar. Tal assertiva recebe guarida no entendimento de Míriam Cristiane Alves (2020, p. 38), para quem a colonialidade, como um sistema que busca, por meio da lógica ocidental, imprimir uma univocidade nos saberes e nos modos de vida, "também se expressa nos modos de se relacionar e se experienciar as relações amorosas, ao perpetuar as concepções de um ideal de amor, baseado em uma verdade universal". Os discursos coloniais são institucionalizados e instrumentalizados para segregar, dominar e esmaecer as expressões de afeto e sexualidade que se distanciem desse modelo hegemônico ocidental. Essa estratégia, como se sabe, visa, dentre outras coisas, a preservação de uma determinada visão de mundo: capitalista, falocêntrica, heteronormativa, patriarcal, supremacista, branca e imperialista. Dentro desse ideário, o heterossexismo, fundamentado na lógica de raça, se transforma no padrão a ser seguido.

Depois de todo esse trajeto, em que buscamos perscrutar a maneira pela qual a opressão colonial se estrutura, chegamos a uma constatação cristalina: a *colonialidade do poder* é composta basicamente pelo racismo, realizada pelo colonialismo. Este, por seu turno, perpetrou a Modernidade, alimentou o capitalismo, foi mantido e justificado pelo eurocentrismo, estabeleceu uma divisão racial/social do trabalho e, por fim, manteve a supremacia do gênero masculino e heterossexual como modelo civilizacional.

1.6 Decolonizar: da eurocentricidade à perspectiva pluriversal

Após o fim formal do colonialismo, uma gama de teorias surgiu com o intuito de questionar o legado nefasto desse sistema de opressão, que se estendeu sob as mais diferentes dimensões da vida dos povos subalternizados, sejam elas sociais, ontológicas, culturais ou epistêmicas. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2022a, p. 17), *o pós-colonialismo*, a *decolonialidade* e as *epistemologias do Sul* são as três formas de um pensar contestatório que visavam (e visam) contraditar "[...] o sacrifício incomensurável da vida humana, a expropriação da riqueza cultural e natural, e a destruição – através da supressão, do silenciamento, da proscrição ou da desfiguração – de culturas e formas de saber não-europeias".

As teorias pós-coloniais, de acordo com as postulações teóricas de Mignolo (2010), pautam-se na análise das consequências do colonialismo formal, materializadas em influências e dependências políticas e socioculturais persistentes durante o período pós-libertação dos territórios coloniais da Ásia e da África. É nesse contexto, segundo Santos (2022a), que pensadores pós-coloniais, como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi e Homi Bhabha, aduzem que, a despeito do fim do colonialismo oficial, perpetuou-se nos países outrora colonizados uma maquinaria capaz de, por meio de disfarces engenhosamente arquitetados, continuar operando para manter o poder na mão das elites locais. Logo, é possível afirmar que a centralidade dos estudos pós-coloniais assenta-se na contestação do que Pablo González Casanova (2007) denomina de *colonialismo interno*, um regime em que a "economia política das relações entre colonizadores e colonizados" foi responsável por sustentar um aparato de "desenvolvimento dependente", "comércio desigual", gestão sobre os recursos naturais, controle militar, alianças internacionais e imperialismo, os quais transformariam a libertação dos territórios africanos e asiáticos recém-emancipados em algo meramente ficcional (Santos, 2022a, p. 23).

De forma paralela, surgiram outros grupos que contribuíram para a consolidação dos estudos pós-coloniais como um movimento epistemológico, intelectual e político. Um deles foi o dos *Estudos Subalternos* (Ballestrin, 2013), que ganharam ímpeto durante os movimentos de independência asiáticos, quando países como a Índia buscavam recuperar sua história, que havia sido obscurecida pela narrativa colonial. O foco era desafiar a história escrita pelos vencedores, que comumente marginalizava os dominados, caracterizando-os como atrasados ou derrotados. O trabalho de recuperar essa história envolvia reconhecer a ferida colonial e dar voz àqueles que foram constantemente subjugados, tornando-os sujeitos de suas próprias narrativas históricas (Guha, 1988).

Difundido fora da Índia por Gayatri Chakravorty Spivak, esse pensamento foi, paulatinamente, sendo descaracterizado em razão da proximidade dos autores pós-coloniais com a episteme eurocêntrica, pós-estruturalista e desconstrutivista. Na década de 1980, a própria Spivak, numa reflexão autocrítica, tece uma série de questionamentos à teoria de Deleuze e Foucault, aos quais era epistemologicamente ligada, bem como à prática discursiva dos teóricos pós-coloniais. Em sua célebre obra *Pode o subalterno falar?*, a autora sinaliza que a resistência do colonizado jamais alcançará efetividade, se este continuar tendo porta-vozes intelectuais hegemônicos, que sempre o manterá em uma condição de outridade e de eterno silenciamento. Noutras palavras, não só o subalterno não pode falar, como o intelectual não tem o direito de falar por ele (Ballestrin, 2013).

Os *Estudos Subalternos* obtiveram alcance mundial e exerceram influência nos estudos culturais e na crítica literária na década de 1980, momento em que assuntos como globalização, cultura, identidade (raça, etnia, gênero) migração e diáspora ganharam relevância na análise da lógica colonial moderna, por meio de autores como Stuart Hall, Paul Gilroy e Homi Bhabha. Essa internacionalização da teoria pós-colonial influenciou a formação do Grupo dos Estudos Subalternos Latino-Americanos, que, em razão de uma pertença ainda eurocêntrica, seria fortemente criticado por Walter Mignolo, para quem a chave de análise e intervenção às problemáticas da América Latina deveria rechaçar o imperialismo cognitivo e se pautar numa categorização crítica latino-americana. Em 1998, esse grupo se desfaria, cedendo lugar ao Grupo Colonialidade/Modernidade, que, com as contribuições de Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gomez, Catherine Walsh, Maldonado-Torres, María Lugones, dentre outros, fundou as bases do pensamento decolonial (Ballestrin, 2013; Santos, 2022a).

A abordagem da teoria decolonial, por sua vez, envolve a concepção de que a colonialidade é intrínseca à Modernidade. O giro decolonial não se trata apenas de uma questão limitada à resistência contra o colonialismo, aos moldes do que se deduz das *teorias pós-coloniais*. Libertar-se da dominação militar ou da presença territorial da metrópole na colônia, como ocorre na luta pela independência, não é suficiente. Tampouco é suficiente o revisionismo histórico proposto pelos *Estudos Subalternos*. É justamente no bojo das deficiências do pensamento *pós-colonial* e dos *Estudos Subalternos* que surgiu o pensamento decolonial.

A *decolonialidade* assume que o colonialismo acabou, reconhece suas consequências econômicas, políticas e culturais (compreendidas como feridas coloniais), procura descolonizar o conhecimento e a história, propondo um passo além, ao considerar em seu processo analítico as estruturas epistêmicas e políticas que sustentam o colonialismo. Noutros termos, o pensamento decolonial enfatiza a necessidade de repensar não apenas a narrativa histórica, mas também as bases conceituais do conhecimento que foram moldadas pelo poder colonial. Dessa forma, a decolonialidade propõe uma reimaginação completa das relações de poder, construindo uma exterioridade construtiva em relação à Modernidade e ao sistema, a partir das resistências e lutas das comunidades colonizadas (Mignolo, 2017; Maldonado-Torres, 2007).

Em consonância com o pensamento decolonial, as *epistemologias do Sul*, surgidas nos anos 2000, a partir da iniciativa de Boaventura de Sousa Santos, buscavam resgatar e valorizar os saberes antigos e atuais dos povos que, a despeito da ação da colonialidade, não sucumbiram ao domínio eurocêntrico. Nessa perspectiva teórica, a ciência moderna é considerada válida enquanto construção epistêmica; porém, esta não goza de exclusividade, posto que outros

saberes são equiparados a ela em termos de validade e importância, isto é, as epistemologias do Sul "[...] insistem na possibilidade do interconhecimento e da tradução intercultural" (Santos, 2022a, p. 18). Num jogo interseccional com os estudos pós-coloniais e decoloniais, essas epistemologias buscam, a exemplo daqueles, "[...] a ideia de que o colonialismo não terminou"; entretanto, "[...] insistem que a dominação moderna é constituída não só pelo colonialismo, mas pelo capitalismo e pelo patriarcado" (Santos, 2022a, p. 18). A exemplo do que ocorre com os estudos decoloniais, a teoria de Santos (2022a, p. 18-19) denuncia "[...] a destruição cognitiva e ontológica causada pela colonialidade, mas concentram-se na positividade e na criatividade que emergem dos conhecimentos nascidos na luta contra a dominação e na forma como se traduzem em formas alternativas de conhecer e praticar a autodeterminação".

No terreno dessas considerações, percebemos que os estudos pós-coloniais, as teorias decoloniais e as epistemologias do Sul, apesar de suas idiossincrasias ou demarcações distintivas, possuem uma série de elementos comuns, que, em conjunto, se reclamam e servem para marcar uma oposição aos adventos da Modernidade e do sistema mundo/colonial, bem como às suas narrativas e políticas de violência.

De acordo com as postulações de Enrique Dussel (2005), só é possível rasurar a narrativa civilizatória e a pretensa inocência da violência moderna, quando houver o reconhecimento das injustiças que constituem as práticas sacrificiais da razão emancipadora, tanto dentro quanto fora da Europa. Para isso, num processo de compreensão das bases que sustentam o discurso da Modernidade e seu teor laudatório em torno do desenvolvimento hegemônico, torna-se imprescindível não exatamente negar tal racionalidade, mas desvelar e reconhecer a violência perpetrada pelo eurocentrismo, buscando o alvorecer de uma razão libertadora. Essa mudança de chave interpretativa, em consonância com um posicionamento ético, só ocorre a partir do reconhecimento da dignidade do Outro, seja ele de outra cultura, sexo, gênero, etc. Nesse processo, a declaração de inocência das vítimas é fundamentada na afirmação de sua alteridade como identidade na exterioridade, representando aqueles que foram excluídos pela lógica moderna. Essa nova abordagem culmina no que o autor chama de *Transmodernidade* (Dussel, 2005), instituída como um projeto global de libertação, onde a coessencialidade da Modernidade e sua alteridade negada são passíveis de serem conjugadas de maneira igualmente fecunda. Sua realização, portanto, não se funda na mera transição da potência moderna para a atualidade da Modernidade europeia, mas na transcendência conjunta, permitindo que a Modernidade e sua alteridade até então negada (às vítimas) se concretizem mutuamente por meio de uma fertilidade criadora compartilhada. O projeto transmoderno, prossegue o autor,

> [...] é uma co-realização do impossível para a única Modernidade; isto é, é co-realização de solidariedade, que chamamos analítica, do Centro/Periferia, Mulher/Homem, diversas raças, diversas etnias, diversas classes, Humanidade/Terra, Cultura Ocidental/Culturas do Mundo Periférico ex-colonial, etc.: não por pura negação, mas por subsunção a partir da Alteridade. [...] (Dussel, 2005, p. 31).

Logo,

> [...] a heterogeneidade histórico-estrutural [...] desloca a ideia linear da história imperial, eurocentrada, na medida em que – por um lado – se concebe o acontecer histórico em sua multiplicidade (nível analítico) entrelaçado por relações coloniais de poder que deverão ser descolonizadas em vista da realização da pluriversalidade como projeto universal (Mignolo, 2010, p. 16, tradução nossa)[22].

Por meio da pluriversalidade enquanto um projeto universal, o ponto de partida da virada decolonial é o desprendimento. A decolonialidade, consoante o autor, propõe novos *loci* de enunciação, para se aprender com aqueles que experienciam a partir de legados coloniais e pós-coloniais. A essa nova forma de pensar e conceber o mundo, Mignolo (2010) nomeia de *pensamento liminar* e Catherine Walsh (2005) de *interculturalidade*. Para a autora, é possível "[...] interculturalizar criticamente a partir da relação entre vários modos de pensar" (Walsh, 2005, p. 30), de forma a criar um imaginário social que possibilite uma nova conjugação de saberes, relações e modos de conceber a vida. Sendo assim, a teoria decolonial ou as epistemologias do Sul

> [...] desafiam as epistemologias dominantes em dois níveis diferentes. Por um lado, consideram crucial a tarefa de identificar e discutir a validade de conhecimentos e de modos de saber não reconhecidos como tal pelas epistemologias dominantes. Concentram-se, dessa forma, em conhecimentos "inexistentes", assim considerados pelo fato de não serem produzidos de acordo com metodologias aceitáveis, ou mesmo inteligíveis, ou porque são produzidos por sujeitos "ausentes", sujeitos concebidos como incapazes de produzir conhecimento válido devido à sua impreparação ou mesmo à sua condição não plenamente humana (Santos, 2022b, p. 19).

No entanto, é importante assinalar que o pensamento decolonial enfatiza que, ao aderir à lógica do pensamento eurocêntrico, não encontramos uma solução viável. Embora seja válido

22 No original: *"La heterogeneidad histórico-estructural (regresaré más tarde a este concepto) desplaza la idea lineal de la historia imperial, eurocentrada, en la medida en que – por un lado – se concibe el acontecer histórico en su multiplicidad (nivel analitico) entrelazado por rela ciones coloniales de poder que deberán ser descolonizadas en vista a la realización de la pluriversalidad como proyecto universal"* (Mignolo, 2010, p.16).

criticá-lo, isso não implica em descartar completamente o pensamento moderno e relegá-lo ao esquecimento. O ponto é que o pensamento eurocêntrico é intrinsecamente particular e busca impor sua visão sobre outras perspectivas, visando colonizá-las, sendo crucial trazer à luz outras formas de pensar e criar uma condição de igualdade que reconheça essas perspectivas como iguais, mas distintas do pensamento dominante. Conforme Santos (2022b) ressalta, é necessário estabelecer uma *ecologia de saberes*, na qual o diálogo seja possível a partir das margens.

Esse movimento a partir das margens oportuniza ao negro e subalternizado ser o arauto de um discurso que abriga a dor da opressão que, transformada em linguagem, deixa entrever a emoção que reside não só no existir precarizado, mas também no fato de sermos degredados dos espaços que são duramente alcançados, mas que dificilmente neles conseguimos permanecer (Kilomba, 2019). Contudo, a ideia de *margem* não se resume a um espaço de percepção das agruras e privações; ela se traduz como uma dimensão amplificada, em que a resistência, a luta e as possibilidades ganham *status* de realidade. A margem pressupõe, na perspectiva decolonial de bell hooks (2019a), pensar numa abertura de comportas, cujas águas da criatividade, antes aprisionadas, permitem o fluxo de novos discursos críticos. É a partir desse espaço que as barreiras impostas por categorias raciais, generificadas, sexuais e sociais são confrontadas e demolidas, cedendo lugar ao questionamento, "[...] à produção de um discurso contra-hegemônico que não se encontra apenas nas palavras, mas nos hábitos de existência e de vida", que possibilitam "uma perspectiva radical a partir da qual [se] possa ver e criar, imaginar alternativas, novos mundos" (hooks, 2019a, p. 289).

A teoria decolonial, com base no que Santos (2022b) chama de *sociologia das ausências*, tende a transformar sujeitos ausentes em sujeitos presentes como condição imprescindível para identificar e validar conhecimentos que podem contribuir para reinventar a emancipação e a libertação social:

> [...] as epistemologias do Sul invocam necessariamente ontologias outras (revelando modos de ser diferentes, os dos povos oprimidos e silenciados, povos que têm sido radicalmente excluídos dos modos dominantes de ser e de conhecer). Dado que esses sujeitos são produzidos como ausentes através de relações de poder muito desiguais, resgatá-los é um gesto eminentemente político. As epistemologias do Sul incidem em processos cognitivos relacionados com o significado, a justificação e a orientação na luta, disponibilizados pelos que resistem e se revoltam contra a opressão. A questão da validade surge a partir dessa presença forte. O reconhecimento da luta e de seus respectivos protagonistas é um ato de pré-conhecimento, um impulso intelectual e político-pragmático que implica a necessidade de escrutinar a validade do conhecimento que circula no âmbito da luta ou que é gerado pela própria luta (Santos, 2022, p. 19).

Completando esse raciocínio, com a luta decolonial, o corpo inviabilizado ou aculturado ganha um novo *status*: o de alguém que se torna, como nos sinaliza Kilomba (2019), um sujeito falante, rompendo, em diversas dimensões, com o silenciamento a que foi historicamente submetido. Ser decolonial consiste em uma reversão da destruição metafísica, e esse falar assume diversas acepções e direcionamentos. Um deles se refere à escritura. Por meio da palavra, o subalternizado pode exercitar o pensamento, o questionamento, transformando a decolonialidade num instrumento de luta, num projeto, visando não só o autoconhecimento, mas mudar radicalmente o mundo. Ser decolonial é ter

> [...] um compromisso com o corpo como algo aberto, ou seja, quando [...] o condenado comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar. Por essa razão, a escrita para muitos intelectuais negros e de cor é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos da separação ontológica e da catástrofe metafísica (Maldonado-Torres, 2020, p. 47).

Falar, nesse ponto de vista, insere-se na dimensão semântica e pragmática da ação. Logo, na perspectiva decolonial, o falar, compreendido como instância em que o corpo se apresenta como aberto, também se inscreve na instância criativa. A arte se traduz como um instrumento potente de promover a criticidade, a autorreflexão e a diversidade na maneira de "[...] conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas" (Maldonado-Torres, 2020, p. 48). Assim, a postura decolonial pretende não apenas a emergência de uma mente crítica, mas igualmente a insurgência de um universo de sentidos que busca, dentre outras coisas, a conexão num mundo marcado pela cisão. A performance estética decolonial se apresenta como "[...] um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões" e, ao mesmo tempo, "[...] é um corpo preparado para agir" (Maldonado-Torres, 2020, p. 48).

Levando em conta tais postulações, tornar-se um sujeito falante abarca muito mais que uma noção individual. Pressupõe, a partir dessa movência subjetiva, acionar outras instâncias que constituem tal sujeito: a política e a social. Isso significa que a noção de sujeito remete à relação de pertença que o indivíduo possui com sua comunidade, evidenciando, portanto, uma dimensão relacional e não meramente conceitual. Por outros termos,

> [...] ter o *status* de sujeito significa que, por um lado, indivíduos podem se encontrar e se apresentar em esferas diferentes de intersubjetividade e realidades sociais, e por outro lado, podem participar em suas sociedades, isto é, podem determinar os tópicos e anunciar os temas e agendas das sociedades em que vivem (Mecheril, 1997 *apud* Kilomba, 2019, p. 56).

Nesse sentido, a decolonialidade não é um projeto unívoco, mas um projeto coletivo e plural. O pensamento, a criatividade e a ação se consolidam num jogo dialético de alteridade. São os subalternizados que renunciam aos paradigmas da Modernidade, que refletem, planejam, criam e empreendem ações compartilhadas para desestabilizar as mais diferentes expressões da colonialidade, inclusive as relações de gênero.

Lugones (2020), em sua obra, aduz sobre como no processo de construção da colonialidade do poder tanto o racismo quanto as relações de gênero exerceram papel essencial na criação do sistema mundo/colonial. A produção da categoria *mulher*, conforme explicado anteriormente, criou a binaridade generificada e um domínio da masculinidade capitalista, hegemônica, falocêntrica, heteronormativa, patriarcal, supremacista, branca e imperialista sobre as mulheres, os negros e os corpos dissidentes para que, de alguma maneira, fossem lidos na chave do feminino. A teoria decolonial, por sua vez, observando as relações de gênero como um adendo do capitalismo colonial, propõe uma análise em que essa categoria esteja relacionada com as questões raciais/sociais que com ela se vincula e se amalgama. É o que afirma, em linhas gerais, Heleieth Saffioti (2004, p. 126), ao pontuar que o capitalismo "[...] mercantilizou todas as relações sociais, nelas incluídas as chamadas específicas de gênero [...]". Da mesma forma, a raça/etnia, com tudo que implica em termos de discriminação e, por conseguinte, estrutura de poder, imprimiu sua marca no corpo social por inteiro. Assim, a análise das relações de gênero não pode, conforme nos explica Gomes (2018, p. 71), prescindir, de um lado, da análise das demais categorias e, de outro, da recomposição da totalidade, ou seja, "[...] mais do que falar de interseccionalidade de raça, classe e gênero, de analisar como essas categorias de opressão funcionam criando experiências diferentes, trata-se de analisar como essas categorias juntas, trabalhando em redes, são ao mesmo tempo causa e efeito d(n)a criação dos conceitos umas das outras". Quando observamos o intercruzamento do conceito de raça/patriarcado e a maneira como essa estrutura dual produziu seus efeitos sobre os corpos no universo da colonialidade, temos a seguinte divisão quanto ao exercício do poder ou à imposição da subalternidade e do preconceito: homens brancos – mulheres brancas – homens negros e, em instância última, as mulheres negras.

Dentro desse processo em que as mulheres e homens negros são destruídos ontologicamente, segregados socialmente, violados por meio de uma política da morte, os corpos negros, tanto homens quanto mulheres, sofrem os reflexos da colonialidade de gênero. Seus corpos são hipersexualizados a partir da construção de uma aura fetichista do mundo branco, na qual as fantasias e estereótipos sexuais promovem uma reificação desses indivíduos,

fazendo surgir no imaginário social, por um lado, a figura do negro abusador, estuprador, macrofalizado, superpotente e objeto sexual de mulheres brancas, e, por outro, a negra lasciva e "gostosa" (Souza, 1983, p. 62-63). Por meio dessa estereotipia, nega-se ao indivíduo negro "[...] o componente construído, cultural, racional, relacional. São apenas corpos, dotados não de gênero, desejo e sexualidade, mas de sexo, instinto, impulso" (Gomes, 2018, p. 72), isto é, esses corpos que são apagados, segregados e eliminados também podem ser sexualmente objetificados.

Tendo em consideração que a colonialidade do poder, em seu laço indissociável com a colonialidade de gênero, vai construir a binaridade e a heteronormatividade, a decolonialidade, pensada como um dispositivo de contraposição às amarras do sistema mundo/colonial, irá propor não um sistema binarizante, mas um espaço em que as dualidades, os entrelugares e as dimensões difusas são possíveis, gerando um deslocamento de entendimento acerca do ser humano em que gênero não necessita ter o seu significado imerso num campo semântico inflexível. Como bem destaca Camilla de Magalhães Gomes (2018, p. 72), compreender o gênero como performance e relação significa trazer à tona "[...] a multiplicidade do *fazer gênero* fora do mundo ocidental-moderno". De acordo com a autora, "[...] isso não quer dizer que esse fazer seja sempre binário, ou que sendo binário seja sempre de dominação ou que seja sempre tomado como organização linear entre sexo-gênero-desejo" (Gomes, 2018, p. 72).

Em síntese, a teoria decolonial apresenta uma ideia de rasura histórica, social e cultural, centrada na pluriversalidade. Noutras palavras, perspectiva pluriversal, em vez de uma visão única e totalizante do mundo, imposta pela Modernidade ocidental, a pluriversalidade propõe a coexistência de múltiplas perspectivas, epistemologias e formas de vida, sem que uma delas se imponha como a única legítima. Nesse sentido, além do eurocentrismo, dos parâmetros da Modernidade, de toda forma de racismo, do epistemicídio e do patriarcado, a pluriversalidade proposta pela teoria decolonial visa confrontar as bases do capitalismo, da discriminação social, de toda forma de exploração, dentre elas as que envolvem a etnia, a sexualidade e as questões de gênero, que são a força motriz para a discussão sobre as masculinidades negras que serão perscrutadas, nesta tese, a partir do olhar sobre as tramas de *O laço encarnado* (1969), de Geraldo Ribas e *O preço da glória* (1968), de James Baldwin.

2. ANALISANDO AS MASCULINIDADES NEGRAS NO CONTEXTO DA HEGEMONIA

Retomando as discussões lastreadas sobre a colonialidade de gênero, discutiremos, neste capítulo, a masculinidade negra, buscando oferecer um prisma analítico para compreender como homens negros foram inseridos, no perímetro estreito da subalternidade, por meio de um intrincado conjunto de ideias e práticas sociais delineadas por gênero, raça e sexualidade, responsáveis por definir não só as bases da relação entre mulheres e homens negros, mas a maneira como homens negros são percebidos e tratados no terreno da patriarquia e no conjunto geral da sociedade. Com base num arcabouço epistêmico da teoria social crítica, sinalizaremos ainda a maneira como a decimação institucional, a violação e o apagamento dos corpos dos homens negros comprometem a construção de sua identidade racial, fazendo-os trilhar o caminho da violência, da hipersexualização e da falta de comprometimento com as pautas antirracistas, num verdadeiro suicídio político. Para finalizar, apontaremos a importância de perceber que a maneira como se dá a constituição da masculinidade negra possui uma relação direta com os aparatos discursivos, dentre os quais, a literatura possui um papel destacado, criando um cenário de representação do qual dificilmente os homens negros conseguem escapar.

2.1 Hegemonia e masculinidade negra: pensando raça, gênero e sexualidade como instâncias articuladas

Durante o primeiro capítulo deste trabalho, pontuamos como o colonialismo perpetrou um sistema global de dominação que envolveu o controle direto do trabalho e do território de outros povos, integrando-os à globalização e ao modo de produção capitalista. Para que isso fosse possível, fomentou-se, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, um sistema cultural responsável por criar uma política de controle dos corpos, que se tornou a plataforma de sustentação para o heterossexismo, o patriarcado, o sexismo e a hierarquia de gênero/raça, gerando as condições para o surgimento daquilo que se convencionou chamar de masculinidade hegemônica (Hooks, 2022; Collins, 2022).

Masculinidade hegemônica, enquanto conceito analítico, está diretamente vinculado ao termo hegemonia, desenvolvido por Antonio Gramsci (1977) para analisar as dinâmicas das relações socais, por meio das quais determinado grupo exige e mantém uma posição de comando em todos os domínios das práticas cotidianas. Criado por Raewyn Connel na década de 1980, a partir de estudos em escolas australianas nos quais se investigavam as desigualdades

generificadas, a construção das masculinidades e a experiência dos corpos dos homens na política sindical, tal conceito surgiu como uma tentativa de ilustrar de forma mais complexa a dominação masculina, retirando-a de uma ambiência privada para examiná-la através de uma visão social e, portanto, pública. Noutras palavras, a nova abordagem sobre a construção da masculinidade não se pautava em definir o que é ser homem a partir de uma visão monolítica. Pelo contrário, esmerava-se em reforçar que o poder masculino só pode ser explicado "por uma análise que leve em consideração condições específicas que dão origem a essas situações" (Haywood; Ghaill, 2003, p. 8, tradução nossa)[23]. Nessa visão, é a relação entre essas estruturas sociais que irão determinar "como as relações de gênero são vivenciadas", e "uma maneira de fazer isso tem sido considerar homens e mulheres como classes sexuais, estruturalmente localizadas dentro das relações de patriarcado e capitalismo" (Haywood; Ghaill, 2003, p. 8-9, tradução nossa)[24].

Esse conceito deve ser compreendido como um padrão ou uma construção que reflete "[...] as relações de poder hierárquicas de um sistema racializado de machismo", responsável por enquadrar "[...] as múltiplas expressões de masculinidade e feminilidade disponíveis para homens e mulheres afro-americanos, bem como para todos os outros grupos" (Collins, 2022, p. 275)[25]. Nesse sentido, a masculinidade hegemônica possui uma natureza dinâmica[26], complexa

---

[23] No original: "[...] *by an analysis which takes into consideration the specific conditions that give rise to these situations" (Haywood; Ghaill, 2003, p. 8).*

[24] No original: "[...] *how gender relations are lived out. [...] One way of doing this has been to consider men and women as sexuais classes, structurally located within the relationships of patriarchy and capitalismo"* (Haywood; Ghaill, 2003, p. 8-9).

[25] Segundo Michael Kimmel (1998, p. 105), a masculinidade hegemônica se configura como uma estrutura construída "simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Dentro desse segundo grupo, Raewyn Connel (2003), em sua célebre obra *Masculinidades,* faz um inventário das masculinidades com as quais a masculinidade hegemônica trava relações para se configurar como tal. As ditas masculinidades subordinadas, marginalizadas, cúmplices e de protesto, no entanto não são colocadas como dimensões estanques; elas, na verdade, se resvalam e se amalgamam, criando um campo de disputa em que ocupar determinada pertença não significa, necessariamente, excluir a outra.

[26] Pensar na dinâmica da masculinidade é reconhecer que a base que a sustenta pode variar tanto em nível individual quanto coletivo. Kimmel, em *A Sociedade de Gênero*, atestando essa variação subjetiva demonstra que, geralmente, na juventude, a masculinidade se estabelece pela afirmação no sistema econômico competitivo; na velhice, características como cuidado, acolhimento e proteção em relação aos netos tornam-se o indicativo de que a pressão pelo desempenho numa cultura de competição não faz mais sentido. Exemplo desse processo de mudança, em nível coletivo, podemos encontrar nos estudos de Jock Phillips (1987) sobre a sociedade de fronteira na Nova Zelândia. Segundo o autor, durante a colonização, para conter os ímpetos violentos dos homens da região da fronteira, o governo, através de políticas públicas, introduziu um padrão doméstico de patriarcado nos acampamentos agrícolas. Entretanto, décadas mais tarde, com vistas à participação nas guerras imperais do início do século XX, o próprio governo passou a estimular a expressão de uma masculinidade mais agressiva, instrumentalizando, para isso, um novo esporte: o *rugby,* que teria a função de divulgar o nacionalismo militarista (Phillips, 1987 *apud* Connel, 1995). Nesse sentido, determinados contextos fomentam mudanças estruturais significativas que afetam tanto as relações familiares e de gênero, quanto a expressão da masculinidade. Kimmel (1987), por exemplo, nos mostra como transformações econômicas ocorridas na Inglaterra durante o século

e relacional, possibilitando que determinado grupo de homens, através de um intrincado aparato de configurações práticas[27] e discursivas tenha, por meio da cumplicidade, o seu lugar de privilégio validado, mantendo, por conseguinte, um sistema de opressão nascido na ocupação das Américas nos dias atuais como reflexo da colonialidade do poder ou do racismo moderno (Connel, 1995, 2000; Quijano, 2009). Entretanto, para se perceber, com exatidão, como as masculinidades hegemônicas e negras se relacionam no âmbito das interações de gênero, propósito deste capítulo, é fundamental ter em vista que, na dinâmica de construção da economia da escravidão, a sexualidade e o racismo constituem duas faces de uma mesma moeda e, por conseguinte, se reclamam em seus princípios constitutivos e consequências (Collins, 2022; Hooks, 2022; Lemelle Jr., 2010). Considerando a veracidade dessa assertiva, atestada por diversos estudiosos da política sexual negra, resta-nos o esforço de demonstrar como isso ocorre, o que, forçosamente, nos levará à retomada de algumas considerações já postuladas neste trabalho.

Como explanado anteriormente, o Estado Moderno, ao estabelecer um modelo de opressão econômica e racial, criou as bases de sustentação do sistema capitalista. Na ocupação das Américas, os negros foram objetificados e transformados em "commodities", com seus corpos e tudo que a eles está atrelado (trabalho, sexualidade e reprodução) comercializados no mercado (Omalade, 1994; Williams, 1991). O negro se tornou

> [...] o produto resultante do processo pelo qual as pessoas de origem africana são transformadas em mineral vivo de onde se extrai o metal. Essa é sua dupla dimensão metamórfica e econômica. Se, sob a escravidão, a África era o lugar privilegiado de extração desse mineral, a plantação no Novo Mundo, pelo contrário, é o lugar de sua fundição e a Europa o lugar da sua conversão fiduciária. Essa passagem do homem-mineral ao homem-metal e do homem-metal ao homem-moeda foi uma dimensão estruturante do primeiro capitalismo (Mbembe, 2018, p. 82).

No entanto, ao

> fazer passar o escravo pelo laminador e ao pressioná-lo para dele extrair o máximo de lucro, não se convertia simplesmente um ser humano em objeto. Não se deixava nele apenas uma marca indelével. Produzia-se o negro [...], o sujeito racial, ou ainda a própria figura daquele que pode ser mantido a uma

XVII, envolvendo a concentração da propriedade de terras e o declínio da produção artesanal, desencadeou uma perda de autonomia ocupacional para muitos homens, dinâmica que, aliada à ideia emergente de individualismo, entrada das mulheres no mercado de trabalho e de sufrágio universal, reconfigurou as relações de gênero, fazendo com que mulheres desafiassem as expectativas políticas, sociais e econômicas do patriarcado e instaurassem a insegurança no coração da hegemonia masculina.

[27] Por configurações práticas, deve-se compreender o aparato estatal, com todas as suas políticas de governo, bem como as instituições da iniciativa privada.

> certa distância – do qual é possível se desembaraçar quando aquilo deixar de ser útil (Mbembe, 2018, p. 82).

Ao se transformar em mineral, metal, moeda e mercadoria passível de descarte, o indivíduo negro tem a sua humanidade sustada, tornando-se um sujeito racial a partir do olhar do branco. Como apontado por Fanon (1968), o que define a raça, em primeiro lugar, é um efeito sinestésico, em que o olhar, a fala e o toque exercem papel decisivo. Se o olhar e a voz do colonizador têm a capacidade de alvejar o homem negro, petrificando-o, é porque suas existências ocupam lugares diametralmente opostos. O autor, expondo o que ele chamou de a *experiência vivida do negro*, examina como um determinado modo de direcionar o olhar acaba por criar, solidificar ou destruir seu alvo, ou ainda reintegrá-lo ao mundo, mas sob a marca da deformação ou, pelo menos, de "um outro eu": um eu "como objeto diante de outros objetos", um ser totalmente cingido (Fanon, 2008, p. 103).

Esse "outro eu" foi a maneira encontrada pela patriarquia dominante para justificar esse sistema de opressão e outridade (Fanon, 2008). O homem negro, nessa perspectiva, é envolvido por uma constante geração de representações substitutivas, equivalentes, fictícias ou mascaradas. O autêntico semblante humano é invocado; porém, a tarefa do racismo é relegá-lo ao limiar da percepção ou encobri-lo sob véus de distorção. Em substituição a este rosto genuíno, emergem das profundezas do imaginário um semblante fantasioso, uma imitação da face e uma figura que, desse modo, usurpam o lugar do corpo e do rosto humanos. Então, o racismo opera mediante a substituição do real por uma realidade alternativa, ou seja, por imagens de controle (Mbembe, 2018).

Objetificar as escravizadas negras como mulas, institucionalizar o estupro gerando a imagem da Jezebel[28], retratando-as como sexualmente devassas, selvagens e desenfreadas, são exemplos dessas imagens de controle. O intuito final, nas palavras de Anthony Lemelle Jr.

---

[28] Nas palavras de Jennifer Bailey Woodard e Teresa Mastin (2005, p. 272, tradução nossa), a Jezebel corresponde à imagem "da sereia sexual, que representa retratos negativos das mulheres negras como cadela ou prostituta". Segundo as autoras, a representação da Jezebel como agressiva e insensível é central na construção da feminilidade negra pela elite branca, pois a tentativa de controlar a sexualidade das mulheres negras é fundamental para sua opressão. A patriarquia branca promoveu imagem das mulheres negras durante a colonização "para justificar seus abusos sexuais e estupros contra elas. Como as mulheres negras eram retratadas como animais sexuais, o homem branco não podia evitar se deixar levar. E, como eram caracterizadas como algo diferente do humano, a agressão não tinha importância. Essa imagem da mulher negra sugere que ela não se preocupa com nada além de sua própria satisfação sexual. É uma imagem que a mídia adora" (Woodard; Mastin, 2005, p. 272, tradução nossa).

No original: *"[...] of the sexual siren, which represents negative portrayals of the Black women as bitch or whore [...] to excuse their sexual abuse and rape of Black women. Because Black women were such sexual animals, the White man could not help but get carried away. And because she was characterized as something other than human, the assault did not matter. This image of the Black woman cares for nothing but her own sexual satisfaction. It is an image the media love"* (Woodard; Mastin, 2005, p. 272).

(2010) e Patrícia Hill Collins (2022), era mecanizar a sexualidade das mulheres negras, com vistas a justificar as políticas reprodutivas da escravidão pautadas no crescimento exponencial da quantidade de escravos, prática absolutamente salutar para o sistema capitalista escravocrata.

Contudo, esse processo de objetificação também acometeu homens negros escravizados, especialmente quando consideramos que estes realizavam trabalhos estafantes e, a exemplo do que ocorreu com as mulheres negras, também tiveram o domínio sobre os seus corpos justificado por uma construção imagética engenhosa. Com esse propósito, criou-se o ideário de que, como grupo, os homens negros "[...] são selvagens, fora de controle, incivilizados e predadores por natureza" (hooks, 2022, p. 89), despertando surpresa e medo em quem com eles se depare na situação mais cotidiana, como ressalta Baldwin (2020, p. 55): "Onde quer que o rosto negro apareça, brota uma tensão, a tensão de um silêncio preenchido por coisas indizíveis".

Essas imagens construídas sobre o corpo do homem negro ainda se desdobram num polígamo, "[...] cujos temperamento e miséria predispõem ao vício, à indolência, à luxúria e à mentira" (Mbembe, 2018, p. 134-135), formando um corolário, segundo o qual a amálgama de violência e sexualidade tornaria os homens negros inabilitados para o trabalho até que fossem treinados e colocados sob sua tutela, disciplina e controle por parte do homem branco.

De acordo com Collins (2022, p. 92), a masculinidade hegemônica concebeu a "imagem controladora do 'buck'" para explicar a natureza desse domínio. Essa representação contrasta com as imagens de nativos africanos perambulando por suas terras natais selvagens como bestas indomáveis perante a civilização colonial; em vez disso, descreve um ser humano que alcançou uma domesticação parcial por meio da escravidão. Tal representação caracterizava, ainda, os homens negros como intelectualmente inferiores aos brancos e, ao mesmo tempo, reforçava o *status* político dos homens africanos escravizados como propriedades. O processo de "domesticar a fera" para produzir o *buck* envolvia não apenas suprimir a suposta propensão à violência dos homens negros, mas também canalizar a sua força física para o trabalho manual produtivo, bem como orientar a sua sexualidade natural, ainda que desviante, para parceiras femininas consideradas apropriadas. Em tal cenário, o homem negro se transformou num animal reprodutor, por meio de um agenciamento responsável por eclipsar sua masculinidade, circunscrevendo-a ao campo da atuação fálica (Staples, 2006)[29].

[29] Laurentino Gomes, em sua obra Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares (2019), pontua esse processo de reificação do indivíduo escravizado e sua inscrição como animal. De acordo com o autor, "nessa época, um escravo adolescente do sexo masculino custava cerca de 100 mil réis, valor equivalente ao de 3 mulas de carga" (Gomes, 2019, p. 297). Curiosamente, "essa mesma correlação entre escravo e animal era observada um século antes nos relatos do padre jesuíta André João Antonil, autor de *Cultura*

Corroborando a explanação de Collins (2022), David Friedman (2002) discute os simbolismos fálicos que estão associados à sexualidade dos negros durante o período da colonização. Para ele, o encontro frequente entre colonizadores e colonizados, mais intenso e próximo do que em qualquer outra época anterior, levou os europeus a refletirem sobre o seu lugar e o dos africanos na natureza. Essa reflexão foi realizada com seriedade tanto por autoridades religiosas quanto por estudiosos da ciência. Apesar das diferentes visões filosóficas que caracterizavam esses campos, houve, em geral, uma posição unificada que, por fim, redefiniu o papel cultural do pênis e ampliou significativamente seu simbolismo. Segundo o autor, "essa mudança cultural foi invocada pelos europeus não apenas para justificar a colonização e a castração [...], mas também para legitimar a escravidão em uma escala sem precedentes na história mundial (Friedman, 2008, p. 97). Dessa maneira, o pênis foi racializado: "[...] ele foi olhado, temido (e, em alguns casos, desejado), pesado [...] medido por zoólogos e antropólogos, preservado em frascos de amostragem e, acima de tudo, calibrado. E, praticamente em todos os exemplos, o seu tamanho foi considerado prova de que o negro era mais um animal do que um homem" (Friedman, 2008, p. 98). Essa ideia passou a criar um imaginário em que negro e genitália são regidos por uma relação metonímica, tal como sinaliza Baldwin (1998, p. 269-270) em seus relatos pessoais:

> Acho que sei algo sobre a masculinidade americana que a maioria dos homens da minha geração não conhece porque não foram ameaçados por ela da maneira como fui. Ainda é verdade, infelizmente, que ser um homem negro americano é também ser uma espécie de símbolo fálico ambulante: o que significa que se paga, na própria personalidade, pela insegurança sexual dos outros (tradução nossa).[30]

Esse medo e essa insegurança com relação à masculinidade negra, mesmo após o fim formal da opressão escravocrata nas Américas, tornaram-se algo premente na interação entre as masculinidades, sendo responsável, por exemplo, pela política de segregação norte-americana e pela criação de novas imagens de controle sobre os corpos negros.

---

e opulência por suas drogas e Minas" (Gomes, 2019, p. 297). Na "seção do livro intitulada Preços dos escravos e das cavalgaduras, Antonil relata que, em 1711, 'um negro bem feito, valente e ladino' custava em Minas Gerais trezentas oitavas de ouro, três vezes o valor de um cavalo sendeiro" (Antonil, 1711 apud Gomes, 2019, p. 297). A materialização dessa condição de reprodutor atribuída ao homem escravizado durante a colonização pode ser observada, por exemplo, na vida de Roque José Florêncio, o Pata Seca, a quem é atribuída a paternidade de mais de 200 filhos. As referências a Pata Seca em trabalhos acadêmicos são raras, possuindo sempre um aspecto insular, razão pela qual trazer à luz a vida desse personagem pode ser interessante para as discussões entre racismo e sexualidade.

[30] No original: *"I think that I know something about American masculinity which most men of my generation do not know because they have not been menaced by it in the way that I have been. It is still true, alas, that to be an American Negro male is also to be a kind of walking phallic symbol: which means that one pays, in one's own personality, for the sexual insecurity of others"* (Baldwin, 1998, p. 269-270).

Expliquemos: A opressão racial nos Estados Unidos não desapareceu em 1865, quando a escravidão terminou legalmente. Os proprietários de terras ainda precisavam de mão-de-obra afro-americana para a agricultura do Sul e procuraram maneiras de fazer com que os negros trabalhassem por uma compensação mínima. Diante da realidade em que afro-americanos emancipados eram livres para competir por trabalho, votar como qualquer indivíduo branco e obter grandes ganhos políticos – inclusive elegendo funcionários negros para cargos públicos – , os grupos dominantes se viram diante de um novo desafio: como eles assegurariam o suprimento de mão-de-obra barata, se as pessoas negras não eram mais politicamente subordinadas? No contexto da Reconstrução[31], a única saída encontrada pelos grupos dominantes era desafiar essa nova "democracia" multirracial, aprovando leis que exigiam a segregação racial de negros em relação aos brancos. Sendo assim, dentro desse arcabouço legal, as Leis Jim Crow representaram um mecanismo pensado pelas elites brancas para manter a subordinação política e econômica dos homens negros (Collins, 2022).

Como políticas públicas de exclusão, as Leis Jim Crow introduziram mecanismos de controle social que se basearam naqueles advindos da escravidão, valendo-se aliás da utilização de imagens ameaçadoras atribuídas aos indivíduos negros. Para instaurar a política do medo, a imagem do negro estuprador, portador de uma sexualidade desviante e violadora da pureza das mulheres brancas, foi acionada, servindo como força motriz para a truculência do Estado, o cerceamento de direitos civis da população negra e o surgimento de grupos supremacistas brancos como a Ku Klux Klan, que, como se sabe, promovia a violência física contra homens negros, por meio de linchamentos e vilipêndio de seus corpos (Collins, 2022; Lemelle Jr, 2010; Carby, 1992). Essa violência, objetivando transformar o indivíduo naquilo que Mbembe (2018 p. 236) denomina de farrapo humano, possui, na verdade, uma pertença sexual – ou como explicitou Fanon (2008, p. 139) – uma total "intranquilidade sexual":

> [...] no plano genital, será que o branco que detesta o negro não é dominado por um sentimento de impotência ou de inferioridade sexual? Sendo o ideal de virilidade absoluto, não haveria aí um fenômeno de diminuição em relação ao negro, percebido como um símbolo fálico? O linchamento do negro não seria uma vingança sexual? Sabemos tudo que as sevícias, as torturas, os murros, comportam de sexual. Basta reler algumas páginas do Marquês de Sade para nos convencermos... A superioridade do negro é real? Todo o mundo

[31] A Reconstrução foi um período nos Estados Unidos após a Guerra Civil, momento em que houve uma promessa inicial de equidade para a população negra. Dentro dessa política de integração, o fim da escravidão e a garantia do direito de voto aos ex-cativos se traduziram como marcos significativos. No entanto, esse período foi rapidamente marcado por uma política reacionária nos estados do Sul, responsáveis por implementar leis de segregação racial, historicamente, conhecidas como Jim Crow. A violência perpetrada por grupos supremacistas intimidou afro-americanos e seus apoiadores brancos, criando um clima de assassinatos, estupros, linchamentos e medo generalizado (Stampp, 1965).

> sabe que não. Mas o importante não é isso. O pensamento pré-lógico do fóbico decidiu que é assim.

Dotar o negro de uma pretensa potência sexual que ele necessariamente não tem decorre de uma lógica dupla: a lógica da neurose e da perversão, à maneira de um ato sadomasoquista. A alucinação especular, no centro da qual se encontra o falo negro, manifestaria, na realidade, o problema do incesto que habita toda e qualquer consciência racista (Staples, 2006). Projetando suas fantasias sobre o negro, o racista se comporta como se o negro, de quem construiu uma imagem deturpada, de fato existisse, materializado num corpo/propriedade, passível de ocupação. Nesse sentido, o que o racismo visa simbolicamente é realmente o aniquilamento do pênis, ícone da virilidade. É na dimensão do corpo que o homem negro é atingido e desaparece (Fanon, 2008; Mbembe, 2018). No entanto, a castração – violência comumente praticada por supremacistas brancos – possui uma natureza dual, posto que, por um lado, visava apagar uma pretensa potência do negro e, por outro, revelava um desejo reprimido:

> [...] E se, durante os linchamentos, eles tocavam a carne queimada, expunham partes íntimas e cortavam pedaços de corpos masculinos negros, não viam de modo algum nesse sacrifício ritualístico uma explicação para sua obsessão com corpos negros, carne nua e sexualidade. (Lembremos que o número de linchamentos de pessoas negras aumentou com o fim da escravidão). Tal tortura ritualística sexualizada do corpo negro indica a intensidade tanto do ódio branco contra corpos negros quanto de seu desejo de consumir esses corpos em um canibalismo simbólico sexualizado (Hooks, 2022, p. 138).

O linchamento, além de retextualizar uma tradição histórica de flagelo do corpo negro, revela uma obsessão desmedida pelo pênis do homem racializado. Logo, pensar em raça é pensar em sexualidade; e o contrário também é válido. Com essas postulações, buscamos reafirmar que, para uma análise capaz de contemplar a complexidade que reside no processo de construção das masculinidades negras, a raça, a classe, o gênero e a sexualidade são considerados quadros interconectados, colaborando, em vez de competirem entre si, para o desenvolvimento de uma política sexual negra progressista. Priorizar a raça em detrimento do gênero, ou a classe sobre a sexualidade, pode comprometer o cerne da justiça social e a construção de uma masculinidade com um lastro na realidade. Os paradigmas interseccionais, "como sistemas de poder que se constroem mutuamente", permeiam todas as relações sociais, de modo que "desembaraçar seus efeitos em qualquer situação ou para qualquer população em questão continua a ser difícil" (Collins, 2002, p. 25). Para que essa tarefa se torne possível, é imprescindível entender os mecanismos de validação das políticas de dominação que, frequentemente, se apoiam na supremacia masculina para moldar imagens de controle e promover o extermínio ou apagamento dos homens negros. Isso é impulsionado através do

Estado e suas instituições, em áreas como educação, emprego, família, policiamento e mídia de comunicação em massa, visando a preservação do *status quo* e, por conseguinte, dos valores dominantes. Nesse contexto, hegemonia e poder estatal/institucional se entrelaçam.

2.2 Decimação Institucional: a instabilidade como mecanismo de controle e opressão no contexto da hegemonia

Clyde W. Franklin II, analisando a masculinidade negra, em *Surviving the Institutional Decimation of Black Males*: Causes, Consequences, and Intervention (1987), nos oferece uma acurada análise sobre o processo de aniquilação de indivíduos negros nos Estados Unidos, embora sua visão possa ser aplicada, sem prejuízo, ao estudo de diversos países que viveram a experiência de raça, como é o caso do Brasil. Na visão do autor, ser negro e masculino em nações que passaram pela colonização e sofrem os efeitos da colonialidade significa deparar-se com a face da morte, dadas as violências físicas e os perigos desproporcionais a que indivíduos negros são submetidos diariamente. Em alguns círculos literários e acadêmicos, homens negros foram até mesmo referidos como uma espécie em "extinção". Esse processo de aniquilação constitui uma problemática que tem sido chamada de decimação institucional, compreendida como "[...] a operação coordenada de várias instituições na sociedade [...] que removem sistematicamente homens negros da população civil" (Franklin II, 1987, p. 155, tradução nossa)[32]. Por outros termos, a decimação institucional, no contexto do racismo, descreve como políticas, práticas e instituições discriminatórias contribuem para a marginalização, a desigualdade e a falta de oportunidades para determinados grupos (Lemelle Jr., 2010). Segundo James B. Stewart e Joseph W. Scott (1978) *apud* Franklin II (1987, p. 156, tradução nossa), ainda que o "[...] processo de decimação não vise a remoção total de homens negros da sociedade, porque a maioria permanece funcional para o sistema econômico ao fornecer uma fonte potencial de mão de obra barata [...]" [33], há três maneiras principais pelas quais o processo de dizimação é benéfico para um sistema discriminatório:

> (a) serve para conter pressões nas comunidades negras onde existe o potencial para levantes [...]; (b) serve para manter um equilíbrio entre o número de homens negros e brancos, contrariando o número desproporcional de nascimentos de homens negros em comparação com os nascimentos de homens brancos; e (c) promove instabilidade social nas comunidades negras

[32] No original*: "the coordinated operation of various institutions in [...] society which systematically remove black males from the civilian population"* (Franklin II, 1987, p. 155).

[33] No original: *"[...] that while the decimation process is not aimed at total removal of blackmales from society because most remain functional to the economic system by providing a potential source of cheap labor [...]" (Stewart; Scott, 1978 apud Franklin II, 1987, p. 156).*

> ao estimular uma competição aumentada por homens negros disponíveis (Stewart; Scott, 1978 apud Franklin II, 1987, p. 156, tradução nossa).[34]

Isso significa que a decimação institucional busca controlar possíveis manifestações ou insurgências entre a população negra, instigando, muitas vezes, a dissidência e a desarmonização dentro da própria comunidade colonizada. Noutros termos, opera-se o caos no seio da comunidade negra, criando uma barreira na percepção de que existe uma força maior representada pelas instituições e seus agentes hegemônicos, lançando mão de todos os mecanismos possíveis e imagináveis com vistas à manutenção do *status quo* racial e generificado (Collins, 2022). Em nossa abordagem, intentaremos demonstrar, dentre outras coisas, a maneira como esse mecanismo de cerceamento se intersecciona com as questões de gênero, já que, como mencionado no item anterior, racismo e sexualidade se reclamam numa dimensão interacional, na qual a masculinidade hegemônica, apoiando-se em alguns marcadores, define sua política de exclusão em relação a grupos minoritários.

Walter Leavy, em *Black Male an Endangered Species* (1983), define como uma espécie em perigo aquela que é alvo de uma sistemática redução em sua população e enfrenta a ameaça do extermínio devido à sua exposição a condições sociais e ambientais desvantajosas. No caso do homem negro, há uma longa lista de condições sociais que, de uma forma ou de outra, o retiram da população civil. Para o indivíduo destituído de consciência racial ou privilegiado dentro da patriarquia hegemônica, a decimação institucional se traduz como mero pretexto para o fracasso enfrentado pelos homens negros em se conformar tanto às normas sociais de comportamento adequado quanto às expectativas sociais atribuídas a eles. Por essa perspectiva, as agruras enfrentadas pelos homens negros resultam de seu não conformismo: ao invés de buscar aprovação ou validação de identidades legítimas por meio de comportamentos socialmente aceitos, muitos optam por comportamentos validados por outros não-conformistas, não se ajustando às expectativas desse grupo.

Ao responsabilizar afro-americanos pobres e da classe trabalhadora por sua pobreza e impotência, a política de decimação pavimenta um caminho de alheamento, não só desencorajando indivíduos negros a usarem sua cultura e capacidade de mobilização para superar estigmas relacionados aos seus corpos, mas também desestimulando a busca por um

---

[34] No original: *"(a) It serves to contain pressures in Black communities in which the potential for violent uprisings exists; (b) it serves to maintain a balance between the number of black and White males, counteracting the disproportionate number of bladf male births in comparison with white male births; and (c) it promotes social instability 'in black communities by stimulating increased competition for available black males"* (Stewart; Scott, 1978 apud Franklin II, 1987, p. 156).

caminho de redenção em seus relacionamentos, o que lhes permitiria promover uma política sexual que priorize seus próprios interesses (Hooks, 2022; Franklin II, 1987; Lemelle Jr., 2010). Para esse fim, considerando que as masculinidades são ancoradas nas configurações práticas, é importante perscrutar como as instituições se estruturam para promover o apagamento e a decimação dos homens negros, impedindo que eles possam desenvolver novas abordagens para uma política racial, sexual e identitária emancipadora, que se distanciem dos valores da masculinidade hegemônica e seus mecanismos pautados em imagens de controle.

2.3 Políticas de trabalho e da família: emasculação, infantilização e conflitos generificados

Segundo o sociólogo Michael Walzer (1997), o Estado-nação é caracterizado pela hegemonia de um único grupo dominante, que molda a vida coletiva de acordo com sua própria história e cultura, com o objetivo de perpetuar esses elementos. No caso dos homens negros nos Estados Unidos e no Brasil, sua experiência dentro do Estado-nação colonial foi marcada pela falta de autonomia e poder legal sobre seus pares, refletindo-se diretamente nas relações de gênero e no exercício da masculinidade. Ratificando este ponto de vista, Collins (2022) argumenta que, já durante a colonização, a questão do gênero possuía uma significativa importância no âmbito da masculinidade hegemônica. Homens brancos eram submetidos a diferentes direitos e, por meio deles, afirmavam uma masculinidade que lhes conferia um poder irrestrito como mestres tanto no lar quanto nas esferas públicas e governamentais. Segundo esses princípios patriarcais, os elementos essenciais para a masculinidade incluíam a capacidade de prover uma família (leia-se dominar mulheres e filhos) e possuir riquezas materiais, como terras e escravos (Mercer, 1994).

No entanto, a colonização, juntamente com o sistema econômico da plantation[35], excluía os indivíduos negros dos privilégios patriarcais associados ao papel masculino, na medida em que um escravo não podia desempenhar plenamente a paternidade, e seus filhos eram considerados propriedade legal de quem ocupava uma posição social relevante. Em termos práticos e raciais, "homens negros estavam igualmente subordinados ao poder senhorial dentro das hierarquias sociais da escravidão" (Mercer, 1994, p. 142, tradução nossa)[36], de modo que o acesso a posições de prestígio, tidas como essenciais para a masculinidade no patriarcado, era negado a homens subordinados. Como os efeitos da colonialidade do poder atravessam o tempo

[35] Por *plantation* compreende-se um sistema de produção agrícola que vigorou durante a colonização das Américas, baseado na seguinte tríade: latifúndio, monocultura e mão de obra escravizada.

[36] No original: *"[...] black men [...] were subordinated to the power of the white master in the hierarchical social relations of slavery, [...]"* (Mercer, 1994, p. 142).

e se mantêm ativos, mesmo que ressignificados numa nova roupagem, esses valores de masculinidade idealizada e a exclusão dos homens negros dos dividendos patriarcais continuaram os mesmos no contexto da industrialização e da economia de mercado:

> A partir da Revolução Industrial, os valores e a dinâmica capitalista passam cada vez mais a reforçar e a definir os padrões de comportamento masculinos. Desejar construir um patrimônio e ter status e poder podem ser parâmetros tanto para analisarmos os valores do sistema capitalista como para identificarmos as principais diretrizes que um homem deva tomar para si. É pela determinação da função do que é o trabalho, segundo a especificação capitalista, que estará sendo mantida a direção para os comportamentos e projetos dos homens (Nolasco, 1993, p. 51).

Nesse contexto em que o homem é despersonalizado, transformando-se num dínamo cujas engrenagens demandam as exigências viris de posse e poder, a definição da masculinidade de mercado representa a confluência de múltiplas narrativas simultaneamente. Trata-se da busca pessoal de um grupo específico de homens para "acumular símbolos culturais que denotam a masculinidade", evidenciando "sinais que de fato a alcançou" (Kimmel, 2005, p. 30, tradução nossa)[37]. Assim, "um homem normal é alguém jovem, casado, pai de família, branco, urbano [...] heterossexual, bem empregado, de bom aspecto, bom peso, boa altura e com sucesso (Nolasco, 1993, p. 52). O que significa que a masculinidade hegemônica é promovida como símbolo de força e se traduz como um espaço de encenação homossocial excludente, de modo que, para que os homens ditos dominantes sejam reconhecidos como tais, os demais devem ser desqualificados (Brod, 1987; Kimmel, 2005). Portanto, torna-se imperioso, dentro dessa lógica, um paradigma contraditório, pois a masculinidade hegemônica é colocada como um exemplo a ser seguido, mas o acesso a ela e a seus princípios é negado através de uma série de aspectos que envolvem o universo do trabalho (Hooks, 2022).

Como se sabe, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, os negros, após a abolição da escravidão, foram largados à própria sorte e experimentaram os efeitos da colonialidade, incluindo a falta de acesso à educação e ao emprego, causada por uma política que leva em consideração o imaginário em torno da masculinidade negra e constitui aquilo que Clóvis Moura, em sua análise sobre desemprego da população negra, chamou de *barragem de competição*:

> Numa sociedade em que existe a competição como forma básica de interação, o elemento negro, ao descobrir os mecanismos de barragem existentes contra si, procura lutar para obter melhores condições individuais no mercado de

[37] No original: *"[...] cultural symbols that denote manhood [...]", "[...] signs that he has in fact achieved it" (Kimmel, 2005, p. 30).*

> trabalho, tentando e conseguindo muitas vezes igualar-se tecnicamente ao trabalhador branco. Quando chega a esse plano, isto é, quando o negro capacita-se tecnicamente, qualifica-se em uma profissão tida como possuidora de atributos superiores [...], e inicia a luta, de forma individual, em pé de igualdade no mercado de trabalho, surgem novas barreiras mais agudas, estereótipos e racionalizações irracionais das quais o preconceito de cor é o mais representativo e abrangente (Moura, 1967, p. 51).

Dentre essas racionalizações ilógicas, usadas para limar as possibilidades de competição, estão as justificativas ancoradas na estereotipia: desde aquelas defensoras de que os pretos não são honestos e furtam os patrões, até as que os veem como volúveis, passando por aquelas que os entendem como sujos e perigosos para as crianças (Nogueira, 1985). Tais barreiras, "frutos do racismo [,] impedem que o negro tenha plena oportunidade, mesmo naqueles empregos de baixa renda" (Moura, 1986, n.p.). A economia de mercado transformou-se, para ele, em um espaço social restrito. Sua personalidade, incapaz de estabelecer mecanismos de defesa contra tal situação, se deformou pela ansiedade cotidiana que dele se apoderou ao sair de casa e, especialmente, ao reivindicar cargos ou funções que, por táticas subreptícias, lhe foram negadas, a despeito de um discurso de multirracialidade difundido pelo sistema dominante:

> Com o princípio de que todos são iguais perante a Lei os mecanismos de barragem étnica se refinaram, sofisticaram-se e ficaram invisíveis, tem-se a impressão de que o seu achatamento social, econômico e cultural é uma decorrência das suas próprias insuficiências individuais ou grupais. Essa deformação da sua personalidade que é uma consequência do comportamento patológico das elites racistas termina segregando-o em um gueto invisível (Moura, 1994, p. 153).

Nesse sentido, tal cerceamento, marcado por disparidades salariais e tipificações racistas, faz do mercado de trabalho um universo pantanoso para homens negros, de modo que muitos enxergaram na informalidade ou na criminalidade uma forma de tentar colher os dividendos do patriarcado, sem perceber, de forma clara, que essa decisão lhes renderia a clausura de seus sonhos e/ou a prisão de seus corpos (Lemelle Jr., 2010).

Paralelo a isso, tradicionalmente as mulheres negras, desde a colonização até chegar à sociedade de mercado, sempre tiveram um melhor acesso ao emprego, fato que, patrocinado por uma visão hegemônica, catalisou a gênese de uma série de conflitos generificados dentro da comunidade negra, conforme explica Hooks (2022, p. 53):

> Ao longo do século XX, homens negros e mulheres negras debateram questões de igualdade de gênero. A recusa do patriarcado supremacista branco

> capitalista em permitir que homens negros tivessem pleno acesso ao emprego, enquanto ofereciam às mulheres negras um lugar na economia de serviço, criou um contexto no qual homens negros e mulheres negras não podiam se adequar aos padrões machistas em relação ao trabalho, mesmo se assim desejassem. Foi a participação de mulheres negras na força de trabalho que levou à noção de que elas seriam "líderes matriarcais" em casa.

No cerne dessa ideia estava o entendimento de que, por serem matriarcas, as mulheres negras acabaram por emascular os homens negros, discurso que, dentre outras coisas, "retirou a responsabilidade da supremacia branca pela opressão masculina negra e a colocou sobre as mulheres negras" (Hooks, 2022, p. 58). Tal conjuntura, que envolve a interação das políticas de emprego e família, acabou por definir os parâmetros da masculinidade hegemônica pelos quais os homens negros são avaliados pela patriarquia tradicional. Considerando que a masculinidade plena é frequentemente associada ao sucesso, a um bom trabalho e ao papel de provedor familiar, homens negros, impossibilitados de exercer tais papéis, não poderiam receber a coroa da "dignidade" masculina, tornando-se, em razão disso, carentes de maturidade e tutelados (Lemelle Jr., 2010). Ao mesmo tempo, essa impossibilidade de exercer a patriarquia no seio da própria família simbolizaria a falta de autoridade e ascendência sobre as mulheres, comprometendo um dos principais marcadores sobre o qual se assenta a ideia de masculinidade hegemônica, ou seja, não conseguir dominar as mulheres é perder a masculinidade e ter com elas uma relação de contiguidade (Collins, 2022).

Como consequência, dada a atuação fortalecida das mulheres negras dentro das relações de gênero, supostamente capazes de castrar simbolicamente seus parceiros, a redenção desse quadro de inferiorização se daria pelo meio da subjugação da mulher negra, ou como diria Collins (2022 p. 279), "[...] de colocar uma vadia de joelhos". Essa busca alienante por uma performance hegemônica de masculinidade representa o ponto principal de conflito nos relacionamentos afetivos dentro da comunidade negra, de modo que se instaura, nesse cenário, uma lógica perversa: "as mulheres que não permitem que os homens sejam homens são culpadas pelo comportamento dos homens negros" e, ao mesmo tempo, "homens agressores rotineiramente culpam suas parceiras por seu próprio comportamento violento" (Collins, 2022 p. 280). É seguindo os padrões de uma masculinidade hegemônica, que os relacionamentos negros são envenenados, por meio da pavimentação de um terreno ideológico em que o machismo, a misoginia, a infidelidade e, costumeiramente, a agressão física, o abandono parental, bem como o feminicídio acabam por se tornar a maior expressão.

Embora parte expressiva da teoria sinalize relações generificadas conflituosas na comunidade negra, pautada no binômio mulher forte/homem fraco, a bem da verdade é que não

se tratava apenas “de mulheres negras trabalhando e, portanto, exercendo o poder em casa” (Hooks, 2022, p. 53). Efetivamente, nem todas as famílias se preocupavam com a emancipação feminina, desde que os homens gerenciassem os ganhos obtidos. Não bastassem tais fatos, é certo afirmar que os papéis de gênero produzidos por pessoas negras em diáspora são muito mais complexos do que parece:

> Homens negros e mulheres negras sempre tiveram uma diversidade de papéis de gênero, com alguns homens negros desejando ser patriarcas e outros se afastando desse papel. Muito antes de a teoria feminista contemporânea falar sobre o valor da participação masculina na parentalidade, a ideia de que os homens podiam ficar em casa e criar filhos enquanto as mulheres trabalhavam já havia sido comprovada na vida dos negros (Hooks, 2022, p. 54).

Quando as relações de gênero no âmbito da comunidade negra são colocadas em perspectiva, é perceptível que, em muitos lares, homens, dos mais diferentes matizes e orientações sexuais, chegaram até performar estilos de vida alternativos e apartados da patriarquia tradicional, manifestando uma existência plena e, sobretudo, saudável. Entretanto, foram completamente apagados, em razão da força das estruturas baseadas em controle e normatização, pouco interessadas em como homens negros organizam, de fato, suas interações nas relações de gênero. Essa cegueira conveniente, nas palavras de Hooks (2022), ignora inclusive a participação efetiva das mulheres como coiguais a homens negros em movimentos que buscavam, na luta pela elevação racial, o acesso igualitário à educação e às formas de poder, princípio defendido por nomes como Martin Delany, Ana Julia Cooper, Du Bois, Amy Jacques Garvey, dentre outros.

Todavia, com o passar do tempo, a atuação e a importância das mulheres pretas nos movimentos emancipatórios foram perdendo relevância e sendo consideradas dispensáveis, à medida que a comunidade negra foi conquistando alguns direitos civis e os homens negros, em sua maioria, se rendendo paulatinamente ao ideário da masculinidade hegemônica (Hooks, 2022). A partir dos anos 1960, em nome do poder negro, as ideias históricas do movimento de elevação racial, alinhadas à não violência e à equidade de gênero, foram sendo silenciadas, cedendo lugar a uma aliança ainda mais forte da masculinidade negra com o sistema hegemônico, deixando claro que:

> Se de um lado a perspectiva não convencional da masculinidade proporcionou aos homens negros uma base alternativa para a construção de uma autoestima saudável, de outro a adoção da masculinidade patriarcal significava que a maioria dos homens negros contra a norma seria formada por sub-homens, fracassados, incapazes de realizar o ideal (Hooks, 2022, p. 61).

Tragicamente, a ideia de emasculação, associada a doenças físicas e problemas psicossociais, foi se fortalecendo paulatinamente, levando ao apagamento da memória histórica do trabalho conjunto de mulheres e homens negros que lutavam pela elevação racial e pela equidade de gênero. A concepção de um homem negro alternativo, comprometido com os ideais de liberdade necessários para construir um caminho autônomo, existe em virtualidade, e só precisa de mecanismos eficazes para se concretizar como um princípio de rebeldia, não necessariamente de violência, truculenta, desnecessária e doentia.

2.4 Políticas da rua: reflexões sobre a cultura gangsta, suas causas, características e consequências

Quando se observa a história de emancipação dos negros em países que viveram a experiência de raça, como, por exemplo, Brasil e Estados Unidos, nota-se que o racismo, no período pós-libertação, está diretamente relacionado à ideia de segregação espacial urbana. O legado da colonização, o acesso limitado à cidadania e a decimação institucional foram responsáveis por fazer com que brancos e negros fossem separados por um abismo econômico e de acesso ao poder político, materializado na qualidade dos espaços físicos e geográficos ocupados por esses dois grupos (Tarsi, 2016). Como destaca Milton Santos, em *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção (2006), as desigualdades são imprescindíveis na construção dos espaços e, como buscamos demonstrar em nossa análise, esses são fundamentais no processo de construção das identidades raciais (Hooks, 2022; Lemelle Jr., 2010; Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018). Nessa dinâmica urbana excludente e baseada em espaços de legalidade/ilegalidade, as políticas de emprego, como discutido no item anterior, inseriram os homens negros numa dimensão em que, devido à incapacidade de obter sucesso dentro da economia de mercado, sofreram um intenso processo de emasculação por parte da patriarquia hegemônica.

Numa tentativa de reverter essa dinâmica, muitos homens negros buscaram, a qualquer custo, a reconstrução de sua masculinidade, rendendo-se aos preceitos do capitalismo e sua sanha desmedida pela posse e pela conquista de bens materiais. Noutras palavras, “o convite para participar de um trabalho capitalista competitivo e lucrativo quando feito pelo Estado patriarcal supremacista branco capitalista imperialista seduziu as massas de pessoas negras, afastando-as da luta de resistência pela libertação” (Hooks, 2022, p. 68). Ter dinheiro para atender a subsistência passou a não ser mais importante; importava ter muito dinheiro para a ostentação, de modo que o “ethos da ganância” passou a residir na mente dos homens negros.

As razões apontadas por Hooks (2022) para essa mudança na percepção que os homens negros possuíam sobre os dividendos do capitalismo se resumem a uma total descrença em relação ao trabalho como acesso à masculinidade patriarcal, o que abriu caminho para a procura de um modo de vida alternativo: a cultura gangsta. Também conhecida como cultura gangue ou cultura da rua, esse fenômeno representou não apenas uma contraposição à verdade do materialismo baseado na economia de mercado, mas também a busca de uma "recompensa", uma "redenção" e uma "dignidade" que tanto almejaram.

Caracterizada pelo que Richard Majors e Janet Mancini Billson (1992) denominam de *postura descolada* ou *fator da hora*, a cultura *gangsta* permite aos homens negros desenvolver uma masculinidade alternativa capaz de oferecer um caminho para que possam lidar com a tentativa de se moldarem aos papéis tradicionais da masculinidade branca, enquanto enfrentam o racismo e a discriminação numa sociedade marcada pelo apartheid racial. Essa masculinidade autodefinida ajuda a moderar as pressões e os estresses enfrentados por eles e proporciona uma sensação de realização pessoal, orgulho, força e controle. Geralmente, o caminho seguido por quem vive a cultura *gangsta* e apresenta uma pose descolada é se autoafirmar através de dois vetores bem definidos que, em dadas circunstâncias, se resvalam e se amalgamam, formando uma estrutura relacional. Referimo-nos à violência e à hipersexualização.

Steven Kniffley Jr., Ernest Brown Jr. e Bryan Davis (2018) e JJ Bola (2020) enfatizam que, desde a infância, a violência é utilizada como um meio de validar a masculinidade, apresentando-se de maneira pragmática e constante no itinerário formativo de indivíduos racializados. Para compreender essa dinâmica, a *Teoria da Socialização*, de Franklin (1994), oferece-nos parâmetros importantes. Segundo o autor, o grupo primário (família) desempenha um papel crucial na formação da identidade racial dos homens negros, de modo que a questão da paternidade ausente, um tema amplamente discutido nos estudos de gênero, se manifesta como um leme, responsável por levar meninos negros a assumirem precocemente um papel de liderança, enquanto precisam lidar com mensagens conflitantes e violentas sobre o exercício da masculinidade[38]. Aos poucos, muitos meninos negros, recorrentemente criados em lares monoparentais, quer seja por abandono ou prisão de seus pais, começam a perceber que serão julgados pela cor de sua pele, enquanto as figuras masculinas em seu entorno, dentre elas

[38] Lemelle Jr. (2010) corrobora a posição de Franklin (2014) sobre a influência do grupo primário na formação dos homens negros, alegando que, em razão do convívio próximo e constante, este "transmite relações históricas do grupo", despejando suas memórias nos corpos dos indivíduos em formação, incluindo seus "sentimentos grupais, humor, gostos e valores (Lemelle Jr., 2010, p. 80, tradução nossa).
No original: *"[...] transmits many historical relations of the group [...] pours its memories [...] group feelings, moods, tastes, and values"* (Lemelle Jr., 2010, p. 80).

parentes próximos, por vezes deixam de abordar questões relacionadas às emoções extremas, à construção de relacionamentos positivos e ao racismo (Franklin, 1994). Pelo contrário, os meninos negros recebem mensagens de que as condições sociais que os cercam são um terreno selvagem: sejam fortes, não chorem e "lidem com isso"! Diante desse cenário, o negro em formação aprende que processar sua experiência de racismo e discriminação com outros homens negros não é uma estratégia significativa de enfrentamento que proporcionaria apoio para a expressão da sua masculinidade (Lemelle Jr., 2010). Essas lições, que desvelam uma certa impotência e a necessidade de expressão através da força, são as que os meninos utilizarão para balizar sua vida adulta[39], e devem ser analisadas por meio do escrutínio de seus primeiros espaços de socialização: a escola.

Chris Haywood e Máirtín Mac an Ghaill, em *Men and masculinities*: theory, research and social practice (2003), salientam que as escolas atuam diretamente sobre a formação dos meninos, articulando-se, de forma complexa, com outros locais sociais e culturais, como a família, o mercado de trabalho, a mídia e o sistema legal. Por meio de um "processo de negociação, rejeição, aceitação e ambivalência" (Haywood; Ghaill, 2003, p. 80, tradução nossa) [40], os educandários se tornam o nascedouro de diferentes masculinidades, dentre elas aquelas relacionadas às identidades negras. Assim, esse processo formativo demonstra um certo dinamismo, envolvendo a prática dos professores, os currículos, a rede de grupos e outros atores, para se tornar mais evidente.

No terreno dessas considerações, Lemelle Jr. (2010) destaca que o ambiente escolar, por vezes, trai o propósito de sua missão institucional, transformando-se no substrato capaz de não só potencializar o sentimento de inferioridade dos meninos negros, mas igualmente alimentar o reator de seu sentimento de fúria. Embora, conforme nos evidencia Judith Blau (2003), os meninos negros possam, *a priori*, demonstrar certo interesse nos estudos, sendo assíduos e comprometidos, aos poucos eles vão percebendo como a tipificação do indivíduo racializado por parte de muitas instituições de ensino pode representar uma barreira difícil de ser suplantada. Não bastasse todo o contexto de pobreza que comumente impede meninos negros de frequentarem as aulas[41], nem sempre eles recebem o reconhecimento por seu desempenho e

39 Segundo John Bradshaw (1993), a agressividade, uma das principais causas de destruição na humanidade, surge da violência na infância e do acúmulo de mágoas e dores não resolvidas. Uma criança impotente e ferida pode se transformar em um adulto agressor. Para entender isso, torna-se imprescindível reconhecer que uma profusão de formas de abuso infantil contribui para essa transformação. Isso é particularmente verdadeiro em casos de abuso físico, abuso sexual e punições emocionais severas.

40 No original: "[...] a process of negotiation, rejection, acceptance and ambivalence" (Haywood; Ghaill, 2003, p. 80).

41 Kobena Mercer, em *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*, destaca que "a alta taxa de desemprego entre os jovens negros do sexo masculino é um produto das formas institucionais de racismo na

sua superação; é comum determinados professores enxergarem em alunos negros apenas eventuais comportamentos disruptivos, classificando-os como "problemáticos" e ignorando seus avanços, mesmo diante das adversidades (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018). Diante dessa situação, os garotos negros começam a considerar que o sistema está sendo manipulado contra eles; todavia, essa percepção não se materializa somente por meio do discurso, mas irrompe também através de comportamentos de violência, uma forma encontrada para desestabilizar as engrenagens que trituram a sua existência (Lemelle Jr., 2010). Desestruturação familiar, responsabilidades precoces e ambiente escolar tóxico se tornam o terreno propício para que os comportamentos disruptivos de meninos negros se tornem frequentes, especialmente quando encontram a validação e o reconhecimento de sua maneira de estar no mundo junto ao grupo de pares com os quais eles passam a se relacionar dentro da escola. A cada imposição do respeito por meio da dominação física, a cada conflito à menor provocação, a cada comentário negativo a respeito de seu comportamento, a cada distanciamento emocional, a cada ato infracional e indiferença em relação ao futuro, dá ao menino negro a impressão de que os benefícios superam os custos. Essa visão se consolida porque seus pares não apenas o aceitam como ele realmente é, mas também reconhecem seu protagonismo, razão pela qual esse novo grupo se torna uma família a quem se deve lealdade plena.

Kay Bussey e Albert Bandura (1999) e Franklin (1994) ressaltam a importância do grupo de pares, cuja atuação na vida dos meninos negros vai se tornando perene à medida que eles se tornam adultos e passam a se relacionar com a dinâmica das ruas. Afinal de contas, se "jovens garotos são muitas vezes educados através da violência e da agressividade [...] eles enxergam a violência como a língua comum de suas experiências" (Bola, 2020, p. 43-44) [42]. A partir da interação com o mundo exterior (a rua), eles passam a receber orientações cada vez mais potentes sobre comportamentos valorizados e rejeitados, o que promove o fortalecimento de

---

educação – onde baixas expectativas acadêmicas se tornam profecias auto-realizáveis – e da intensa pressão econômica sobre os lares negros da classe trabalhadora, que força os adolescentes a 'abandonarem' a escola para ganhar um salário e contribuir para a renda familiar" (1994, p. 143, tradução nossa).

No original: *"[...] the high rate of young black male unemployment is a product of institutional forms of racism in education – where low academic expectations become self-fulfilling prophecy – and the intense economic pressure on working-class black households which forces adolescents to 'drop out' of schooling in order to earn a wage and contribute to the family's income"* (Mercer, 1994, p. 143).

[42] Esse processo educativo conta, conforme nos esclarece Franklin (2014), além do grupo primário, com o apoio do grupo societário dominante, constituído por mensagens transmitidas pela mídia, como rádio, impressos e televisão. Segundo o autor, essas imagens promovem as normas de masculinidade associadas aos homens brancos, como o individualismo robusto e a independência, e, ao mesmo tempo, restringem as possibilidades de expressão da masculinidade negra por parte dos meninos negros. Atestando esse ponto de vista, hooks (2022) destaca que, "ao contrário da noção de que os homens negros são atraídos pelas ruas, a grande mídia na cultura patriarcal já os prepara, desde a infância, para buscar a si mesmos nas ruas, para encontrar sua masculinidade nas ruas [...]. Essa mídia ensina jovens negros que o homem patriarcal é um predador, e os violentos sobrevivem" (Hooks, 2022, p. 80-81).

suas expectativas de masculinidade, moldando sua autoestima e sua identidade por meio da *cultura gangsta*.

De acordo com Kniffley Jr., Brown Jr. e Davis (2018, p. 33, tradução nossa), esses valores que envolvem a cultura *gangsta* vão desde "posturas físicas, estilos de vestuário e ritmo de fala"[43] até "restrição de emoções, foco na heterossexualidade, desprezo por qualidades femininas e desconfiança das autoridades"[44] – características que formam uma maneira inflexível de existir amparada na necessidade de aprovação coletiva. Ao fazer esse movimento, torna-se impossível que "uma sociedade maior" tenha papel relevante na "definição do inventário dos tipos de pessoas que os homens negros podem eventualmente se tornar" (Franklin II, 1987, p. 160, tradução nossa)[45].

> Se a definição do "inventário" de posições possíveis para homens negros pelo grupo de pares do homem negro indicar um número limitado de posições, e que apenas algumas dessas posições são importantes e/ou dignas de serem ocupadas, então os esforços dos homens negros para alcançar essas posições serão afetados negativamente (eles não tentarão alcançá-las) (Franklin II, 1987, p. 160, tradução nossa).[46]

Expressar a masculinidade através da imagem do delinquente ou do traficante bem-sucedido torna-se uma posição contra a qual é difícil lutar. É um caminho, por vezes, sem volta; materializado pela imposição violência que, nesse contexto, também possui uma estreita relação com a dominação sexual, no sentido que hooks (2022) propõe. Para a autora, durante o século XX, sobretudo no contexto de pobreza dos guetos, os homens negros criaram uma sexualidade alternativa e vinculada ao mero prazer do corpo, o que, seguramente, confrontava tanto os preceitos sexuais derivados da masculinidade hegemônica quanto a austeridade moral e racial machista atrelada à masculinidade negra. Desse modo:

> Se os homens negros eram considerados hipersexuais de uma forma negativa aos olhos dos brancos, na subcultura da negritude eram considerados sexualmente saudáveis; se o corpo do homem negro era tido como demoníaco aos olhos dos estereótipos machistas racistas brancos, no mundo da cultura

---

[43] No original: *"physical postures, styles of clothing, content and rhythm of speech [...]"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 33).

[44] No original: *"restriction ofemotions or expressions of only anger, denial of vulnerability, focus on heterosexuality, contempt for feminine qualities, distrust of authority* [...]" (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 33).

[45] No original: "a larger society" e *"[...] defining the inventory of the kinds of persons black males can possibly become"* (Franklin II, 1987, p. 160.

[46] No original: *"If the black man's peer group's definition of the 'inventory' of possible positions for black males indicates limited numbers of positions, and that only a few of these positions are important and/or worthy of holding, then black men's efforts to attain these positions will be negatively affected (they will not try to attain them)"* (Franklin II, 1987, p. 160).

> negra segregada era considerado erótico, sensual, capaz de dar e receber prazer (Hooks, 2022, p. 141).

Alinhando-se às noções hegemônicas de masculinidade, os homens negros passaram a entender o sexo como uma prerrogativa do desejo masculino, de modo que, ao fim e ao cabo, o que realmente importava era "foder", um comportamento que foi potencializado pela lógica de caça alienante pelo dinheiro. Em outras palavras, buscando equilibrar "a masculinidade com a foda, muitos homens negros viam o *status* e o sucesso econômico como sinônimos de conquista sexual", possibilitando-lhes espalhar suas "sementes" e fazer o maior número possível de bebês (Hooks, 2022, p. 142). Embora a foda tenha se tornado uma questão de identidade cultural, sua importância para o homem negro vai além disso, tornando-se um instrumental para solicitar, ainda que de forma enviesada, uma participação nos lucros da patriarquia hegemônica:

> Na vida afro-estadunidense segregada, o sexo patriarcal não foi apenas o meio para a afirmação da masculinidade; foi também reconceitualizado no espaço da negritude como um prazer para homens negros que não estavam recebendo todas as vantagens da masculinidade patriarcal em cenários onde os homens brancos ainda controlavam o espetáculo. Apesar da contínua exploração e opressão racial, quando se tratava de performance sexual os homens negros no mundo segregado da sexualidade negra podiam controlar tudo e ser a estrela do show. Nesse mundo, homens negros de qualquer classe, sozinhos ou em grupo, poderiam encontrar uma afirmação de seu poder nas conquistas sexuais (Hooks, 2022, p. 142).

Sob tal perspectiva, a dimensão da foda passa a ser traduzida como uma zona de confronto, na qual negros podem afirmar seu controle por meio da hipersexualização. Num mundo em que a demonstração tangível desse domínio é negada aos homens negros, a fantasia representa o passaporte de materialização desse desejo, razão pela qual a "pornografia patriarcal" se torna tão relevante; mais que isso, se transforma numa substância entorpecente. Noutros termos, independentemente do apagamento diário de sua masculinidade, que o machuca e o debilita, o homem negro é impelido a crer que o exercício disfuncional do sexo anestesiará o seu sofrimento, mascarando suas fragilidades:

> Na iconografia da sexualidade masculina negra, a foda compulsiva obsessiva é representada como uma forma de poder, mas, na realidade, é uma indicação de extrema impotência. Embora os mitos sexuais projetem a imagem do homem negro como "ladrão de mulher", um herói erótico que leva uma vida de prazer eterno, por trás da máscara permanece a realidade do sofrimento. "Ele não consegue ter satisfação." Essa falta de satisfação é terreno fértil para a raiva, e a raiva é o contexto da violência sexual (Hooks, 2022, p. 144).

Embora se possa pensar que tal agressão, fruto da impotência, será revertida com toda intensidade contra as mulheres brancas, não é bem assim que acontece. A violência colonial,

sedimentada no corpo e na mente do homem colonizado, geralmente é reinscrita de forma reflexiva, fazendo com que ele direcione sua raiva não contra o colonizador, o agente catalisador de sua exclusão, mas contra seus congêneres (Fanon, 1968; Mercer, 1994). É nesse sentido que a mulher negra se torna o primeiro alvo da fúria dos homens negros, sendo submetida a toda sorte de estigmatização e ojeriza dentro de sua própria comunidade. Isso se torna sintomático, por exemplo, na fala de Leroy Eldridge Cleaver que, em *A alma no exílio*, num tom confessional, externaliza uma profunda aversão às mulheres negras, desqualificando-as:

> As mulheres negras tomam a afeição por fraqueza. Deem-lhe a mínima liberdade e ela os crucificará. Tenho ódio das putas negras. Não se pode confiar nelas como nas mulheres brancas, e se a gente tenta, elas não dão valor e não sabem como agir. É a mesma coisa que tentar mimar uma cobra. Intimamente, todas gostam do homem branco; algumas lhe dirão isso na cara, outras através de ações e palavras (Cleaver, 1971, p. 148-149).

Não sendo confiáveis, as mulheres negras podem ser abandonadas, exploradas sexualmente e, até mesmo, estupradas como forma de vingança por elas supostamente preferirem homens brancos. Tal acusação parece, no mínimo, contraditória, já que muitos homens negros, seja ao buscar reconhecimento dentro da estrutura patriarcal dominante ou como resposta aos ataques à sua dignidade e masculinidade, valem-se recorrentemente do intercurso sexual com as mulheres brancas como uma forma de afirmação pessoal, como sinaliza Cleaver (1971, p. 150-151):

> [...] não sei exatamente como a coisa funciona, quero dizer, não consigo analisar, mas sei que o homem branco fez da mulher negra o símbolo da escravidão e da mulher branca o símbolo da liberdade. Todas as vezes que abraço uma mulher negra estou abraçando a escravidão, e quando envolvo em meus braços uma mulher branca, bem, estou apertando a liberdade. O homem branco proibiu-me de possuir a mulher branca sob a pena de morte. Literalmente, se tocar a mulher branca, vou pagar com a vida. Os homens morrem pela liberdade, mas os homens negros morrem pela mulher branca, que é o símbolo da liberdade. Este foi o desejo do homem branco e, enquanto ele tiver o poder de impor sua vontade sobre mim, de forçar-me a aceitar o seu desejo, neste assunto ou em outro qualquer, não serei livre. E não serei livre enquanto não puder ter uma mulher branca em minha cama e enquanto o homem branco não se preocupar com suas próprias questões. Até este dia chegar, toda a minha existência estará contaminada, envenenada e corrompida; e eu continuo rei sendo um escravo.

É por meio dessa visão entorpecida, materializada em hábitos sexuais disfuncionais obsessivo-compulsivos, que o homem negro reivindica, via corpo da mulher branca, símbolo da civilização patriarcal, um assento para participar de forma ativa da cultura dominante e confrontar os homens brancos dentro de seus próprios domínios:

> Discursos públicos de homens negros sobre sexualidade apontavam o dedo para homens brancos e os acusavam de serem [...] incapazes de ficar de pau duro e manter-se assim. O homem negro que não conseguia demolir o poder masculino branco com armas estava usando o seu pau para "humilhar" homens brancos e, ao fazê-lo, subjugá-los sexualmente. Essa competição sexual conduzida pela retórica masculina negra criou uma janela de oportunidade para os brancos reavivarem abertamente sua obsessão pornográfica pelo corpo masculino negro sem que isso parecesse racista. De fato, homens brancos eram o grupo mais fascinado e entretido por histórias masculinas negras de predação sexual (Hooks, 2022, p. 150 -151).

Ao alimentar as fornalhas dos fetiches machistas e raciais, proclamando, de forma acintosa, uma pretensa superioridade sexual que povoa o inconsciente coletivo, os homens negros não só reavivaram um histórico de reificação, zoomorfização e medo em relação à sua sexualidade, mas também envolveram seus corpos numa atmosfera de desejo, legitimando a visão distorcida que os atravessa. A castração e a canibalização real dos seus corpos foi cedendo espaço para um consumo simbólico, verificado na maneira como muitas mulheres brancas passaram a lidar com os corpos negros.

Isso ocorre porque, segundo LeRoy Jones, em *American sexual reference: black male*, um dos efeitos da colonialidade é a criação e a consolidação da ideia, no imaginário das mulheres brancas, de que os homens negros tinham "menos coisas entre si e a realidade, menos invólucros, menos regras artificiais" (1980, p. 221-222, tradução nossa)[47]; por conseguinte, eram mais selvagens, e, notadamente, mais vigorosos em suas práticas amorosas. Nesse contexto, a "disposição de cruzar as fronteiras raciais dentro do território sexual [...] erradica o medo de que alguém deva sempre se conformar com a norma para permanecer 'seguro'" (Hooks, 2019, p. 67-68). Ademais, "tornar-se vulnerável à sedução da diferença e buscar um encontro com o Outro" não implica que alguém "abdique de sua posição dominante de forma definitiva" (Hooks, 2019, p. 68). Quando a raça é comodificada como recurso para o prazer, "a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro" (Hooks, 2019, p. 68). Mulheres brancas, nesse sentido, "[...] procuram o corpo negro para confirmar que ele é a carne exótica de suas fantasias" (Hooks, 2022, p. 153), influenciadas pelas psico-histórias do racismo hegemônico, que sempre patrocinaram uma visão do corpo negro masculino como um verdadeiro instrumento para a concretização do prazer transgressor.

---

[47] No original: "[...] has fewer things between him and reality, fewer wrappers, fewer artificial rules [...]" (Jones, 1980, p. 221-222).

Com a explanação realizada até esse ponto, buscamos evidenciar a relação sinérgica que existe entre os impactos do grupo primário e do grupo de pares sobre a formação da masculinidade negra, tornando-os violentos, predatórios, hipersexuais e os reis da cultura da rua. Considerando a episteme de Bradshaw (1993), para quem os abusos na infância têm um impacto duradouro no comportamento adulto; passando pelo pensamento de Hooks (2022), defensora de que os meninos negros são ensinados a tolerar vários tipos de abusos como parte essencial de seu processo de desenvolvimento, e culminando com a episteme de Franklin (1994), que desvela a ascendência do grupo de pares na expressão de violência por parte dos indivíduos racializados, fica evidente o porquê de os homens negros não resistirem ao vício sexual, à objetificação sexual e à imposição de estereótipos, contribuindo para a naturalização da desumanização de seus próprios corpos. Entretanto, ao instituir essa persona violenta e patologicamente sexualizada, o homem negro se depara com uma série de problemas com os quais tem que lidar, não sabendo, muitas vezes, como fazê-lo.

Embora a cultura *gangsta* possa "capacitar" o homem negro, ao dar-lhe a sensação de controle sobre uma masculinidade historicamente alijada dos espaços de poder social, a imagem que ele projeta de si mesmo comumente acaba sendo unidimensional, desencadeando uma situação limítrofe: se a máscara cair, ou for retirada, a ideia de masculinidade e a imagem de si mesmo propagadas pelo homem negro desmoronam. Logo, "[...] o homem negro se torna indefeso no meio de uma sociedade ameaçadora", o que nos faz compreender por que razão os homens negros que aderem à pose descolada "investem uma quantidade imensa de energia física e psicológica diariamente para manter sua identidade [...]" (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 34, tradução nossa)[48].

Em tal cenário, a cultura *gangsta* apresenta uma dubiedade que se impõe. Se, por um lado, desvela a sagacidade do homem negro em elaborar um mecanismo para o exercício de uma masculinidade pautada no controle, na força e no orgulho, mesmo diante do racismo e do arbítrio; por outro lado, essa imagem criada assume uma relevância tal que suplanta a própria vida, tornando-se autodestrutiva. Isto é, essa persona trai o propósito para o qual foi pensada, já que "[...] o homem negro perde inconscientemente a capacidade de conhecer e experimentar seus próprios sentimentos e expressá-los aos outros – mesmo quando é seguro fazê-lo" (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 34, tradução nossa)[49].

---

[48] No original: *"[...] the Black male is rendered defenseless in the midst of a threatening society", "invest an immense amount of daily physical and psychological energy into maintaining heir masculine identity of coolness"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 34).

[49] No original: *"[...] the Black male unconsciously loses the capacity to know and experience his own feelings and express those feelings to others – even when it is safe to do so"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 34).

Contribuindo para evidenciar as incongruências da cultura *gangsta*, Patterson (2006) destaca que a construção dessa identidade se traduz como uma "armadilha dionisíaca", uma busca ilusória que, ao se apresentar como uma tática em égide de uma aceitação e de uma pretensa respeitabilidade, insere o homem negro no perímetro estreito da auto enganação e da derrocada pessoal. O que acontece é que a busca do homem negro não se apresenta como uma resposta à exclusão ou à desconexão dos valores hegemônicos, mas como algo conectado, avalizado e reforçado por instituições que pretendem a decimação dos corpos negros. Frente a tal conjuntura, a violência e a hipersexualização é incorporada pelo homem negro como a coluna de sustentação de sua masculinidade, num movimento que seguramente invalida os valores de violência que norteiam a patriarquia hegemônica. E é aí que reside o perigo desse sistema: ele aguarda, de forma serena, que o homem negro, seduzido pelo canto da sereia, se sente à mesa do patriarcado, momento em que o Estado se organiza para promover a sua decimação, por caminhos já conhecidos e nos quais não é possível vislumbrar nenhuma vantagem para quem vive a experiência de raça.

Ao construir uma persona violenta que, embora se pretenda alternativa, reproduz os valores da patriarquia tradicional, o homem negro caminha rumo ao cadafalso; ele constitui o grupo social que possui maiores disparidades de saúde, bem-estar e expectativa de vida em comparação a outros grupos sociais. Os constantes embates contra policiais e disputas internas com membros da própria comunidade fazem dos homens negros o extrato social que mais mata, mas também o que mais morre (Lemelle Jr., 2010). Não bastasse a política da morte, os homens negros são submetidos à política de encarceramento, que, ao privá-los da liberdade, busca mecanismos para explorá-los. Nunca é demais lembrar que o complexo industrial prisional, além de organizar a instabilidade familiar negra, é extremamente rentável para o Estado, que, por meio do arrendamento de serviços prisionais, reedita a servidão e alimenta o sistema de produção capitalista com o pretexto de que está promovendo a ressocialização dos encarcerados (Lemelle Jr., 2010).

Por meio dessa explanação, podemos depreender que a cultura *gangsta* se ancora em um padrão tóxico de masculinidade que Hooks (2022) entende por *fator da hora*. Centrado na violência, na hipermasculinidade, na misoginia, na busca alienante pelo status social, o universo gangsta, uma vez constituído no âmbito da cultura, se vale de elementos a ela atrelados para consolidar-se, de modo que, por vezes, é impossível dissociar arte e realidades sociais. Lemelle Jr. (2010), corroborando tal assertiva, demonstra, com muita clareza, como a cultura *gangsta* utiliza a música para reafirmar os seus valores, a exemplo do que ocorre no caso do *rap.* Segundo o autor, a pose de *gangster* propalada pelo rap "[...] oferece um método de

sobrevivência contra as probabilidades em uma sociedade hostil aos homens negros" (Lemelle Jr., 2010, p. 97-98, tradução nossa)[50], evidenciando um significado político, já que essa masculinidade negra, geralmente "caracterizada por pobreza, violência e ganância" (Lemelle Jr., 2010, p. 98, tradução nossa)[51], funciona, na prática, como um dispositivo desafiante e, ao mesmo tempo, de forma paradoxal, infiltra-se na cultura popular mainstream, sendo exportada, como reflexo da globalização, para outros países num processo intercambiante de fomentação da cultura da hipermasculinidade. Essa dinâmica prova que, nessa dialética, ocorre o que Osmundo Pinho (2005, p. 128) denomina de *desterritorialização*, um fenômeno responsável pela "[...] destruição de formas tradicionais de espaço-temporalização nas relações sociais, novas estruturas de associação, pertencimento, lealdade, trocas e fluxos que se realizam em formas crescentemente complexificadas [...] criando novos parâmetros para a interação em contextos não mais facilmente descritos como simplesmente locais ou globais".

É o que ocorre com aquilo que se convencionou chamar, em terras brasileiras, especificamente na Bahia, de performance *brau*, um movimento que nasceu no seio da comunidade pobre de Salvador. A partir dos anos 1970, a juventude negra, ansiando uma afirmação e uma adequação à Modernidade, conectou-se com a música negra estadunidense, especialmente a de James Brown e do *funk*, recepcionando elementos dessa cultura, com o intuito de "[...] se reconhecer como internacional, falante de inglês" e "articulada na relação com os bens de consumo e com a mídia" (Pinho, 2005, p. 131). A música negra norte-americana, nesse contexto, projetou luz sobre os corpos negros, definindo uma expressão de masculinidade facilmente identificável. Geralmente associados, no inconsciente coletivo, ao mundo dos pequenos delitos, alinhados a uma performance masculina agressiva e hipersexualizada, usando roupas coloridas e correntes no pescoço", os *brau* eram estigmatizados pelos outros moradores que almejavam uma pertença à classe média (Pinho, 2005, p. 131-132). Assim, o *brau* não se apresenta apenas como uma categoria identitária; torna-se, com efeito, um dispositivo de acusação, disputando espaços na história das representações raciais:

> Alçado [...] à condição de elemento de atualização de figuras de gênero e raça, o corpo do brau exerce uma corporalidade subversiva e disruptiva que investe contra os sentidos pacificadores para o homem, para o negro e para o corpo. Expondo seu corpo, alterando a aparência do cabelo, exibindo nas ruas as cores agressivas de suas roupas, além de representar como mímica da violência a postura da agressividade, o brau desafia a moral, o bom gosto e o racismo de forma mais ou menos contundente (Pinho, 2005, p. 132).

---

[50] No original: *"[...] offers a method of surviving against the odds in a society that is hostile toward black males"* (Lemelle Jr., 2010, p. 97-98).

[51] No original: *"[...] characterized by poverty, violence, and greed"* (Lemelle Jr., 2010, p. 98).

E, a despeito de representar uma rasura no campo das representações, o *brau* apresenta também o universo de suas contradições, na medida em que reproduz estereótipos sobre si mesmo e, a exemplo do que ocorre na cultura *gangsta* afro-americana, escolhe o universo feminino e tudo que a ele esteja atrelado "como o seu Outro desejado e oprimido" (Pinho, 2005, p. 132). O *brau* é subversivo e disruptivo, mas também participa, consciente ou inconscientemente, de estruturas que perpetuam desigualdades de gênero e raça, assim como acontece com muitos *performers* do *funk* e do rap Brasil afora. Não obstante essas circunstâncias, a trilha percorrida por cantores e performáticos desses gêneros não precisa necessariamente reforçar estereótipos, mas se constituir como um instrumental para a fomentação de novos enquadramentos para a expressão da masculinidade negra, como se pode perceber nas músicas de Djonga e Sabotage. Suas letras demonstram, com muita clareza, como, ao tentar negociar suas próprias experiências com base em ideologias tão conflitantes, os homens negros desenvolvem inúmeras desordens de natureza psíquica, desde a inconformidade com a personalidade que são impelidos a abraçar, até o devastador investimento físico e emocional que envolve esse movimento, capaz de destruir suas relações interpessoais, seus vínculos afetivos, sua paternidade e a possibilidade de um agenciamento sexual mais flexível, saudável e livre. Quando se observa tanto a cultura *gangsta* quanto as etnografias do *brau*, notamos como o processo de construção de uma masculinidade disruptiva se dá por meio da cultura e das relações sociais, criando um substrato pragmático que paulatinamente alimenta um comportamento profundamente adoecedor, pois, a todo momento, o homem negro é impelido a provar uma pertença violenta preconizada a partir da rua e dos discursos que nela circulam. É seguindo a política das ruas que ele adoece e precisa urgentemente de uma saída. Como argumenta Hooks (2022), é necessária uma cura para os homens negros; mas, para isso, devemos questionar esse lugar de violência e heterossexualidade impositiva à qual ele se rende com tanta facilidade no afã de participar, de alguma forma, dos dividendos da patriarquia hegemônica.

2.5 Políticas estatais e religiosas: o heterossexismo e a homossexualidade entre homens negros

Pensar a *homossexualidade* como uma identidade de gênero torna-se uma tarefa sempre trabalhosa, uma vez que esse termo, para ser compreendido na sua integralidade, deve ser visto em sua relação íntima e indissociável com a ideia de *heterossexualidade*, uma terminologia que sofreu, ao longo dos tempos, uma movência quanto ao seu significado (Lemelle Jr., 2010).

Jonathan Ned Katz, em *A invenção da heterossexualidade* (1996), explica que o termo *heterossexual* foi originado no campo da medicina, sendo apresentado por James G. Kiernan, em 1892, com uma conotação surpreendente de anormalidade e patologia. Para o psiquiatra americano, os heterossexuais eram vistos como portadores de uma síndrome de *hermafroditismo psíquico*, sugerindo que seus sentimentos possuíam "um sexo biológico", responsável por fazê-los se sentirem atraídos fisicamente por ambos os sexos, num desajuste completo com as normas aceitas socialmente. Tal condição, tida como incorreção erótico-sexual, desvelava, ao mesmo tempo, certo "desvio reprodutivo", com inclinações para métodos não convencionais de gratificação sexual, para além do desejo de reproduzir-se (Katz, 1996, p. 32). Em contraste, os homossexuais foram definidos por ele "[...] como indivíduos com um estado mental do sexo oposto, vistos como invertidos que desafiavam sua própria masculinidade ou feminilidade". Porém, a partir das postulações teóricas de Richard von Krafft-Ebing, em *Psychopathia Sexualis* (1939), nas quais o autor explorou diversas formas de sexualidade patológica, a heterossexualidade passou a ser categorizada como uma forma de erotismo normal baseado nas diferenças sexuais entre parceiros, assumindo o significado não apenas de uma orientação sexual, mas também de uma norma social que definiria a maioria das interações e expectativas sexuais na cultura ocidental contemporânea, enquanto a homossexualidade foi mantida no terreno sígnico da depravação moral. Diante disso, esses termos, como uma espécie de gêmeos siameses, passaram a representar dois tipos de erotismo: um normal e bom (heterossexual) e outro anormal e ruim (homossexual) (Katz, 1996, p. 75), uma visão que foi reproduzida, *a posteriori*, na episteme de diversos teóricos, como Karl Maria Kertbeny, Karl Friedrich Otto Westphal, Arrigo Tamassia, Havelock Ellis, entre outros.

Essa remissão torna-se importante, na proporção em que, ao buscarmos as raízes do termo, temos uma percepção consciente de como a heterossexualidade foi usada para estabelecer lugares hegemônicos em determinadas situações sociais, ao custo do sofrimento de indivíduos que não performavam uma sexualidade/afetividade tida como convencional.

Segundo Lemelle Jr. (2010), assim como ocorre com a heterossexualidade, o desenvolvimento da homossexualidade nem sempre apresentou as práticas e os valores normativos da atualidade, de modo que é possível encontrar entendimentos distintos acerca da homossexualidade, desde a Grécia Antiga até chegar ao Período Feudal, quando a tradição judaico-cristã passou a exercer um "papel significativo nas lutas entre arranjos de poder relacionados à sexualidade" (Lemelle Jr., 2010, p. 137-138, tradução nossa)52. A despeito de

[52] No original: *"[...] significant role in struggles between their power arrangements related to sexuality"* (Lemelle Jr., 2010, p. 137-138).

todo o cerceamento, por volta de 1850, durante a Revolução Industrial, as sexualidades minoritárias estavam bem encaminhadas para se transformarem numa característica permanente da Modernidade; contudo, a heterossexualidade foi construída politicamente como um dispositivo normativo e converteu-se numa "organização interinstitucional", atuando de forma decisiva nos "campos da sexualidade" (Lemelle Jr., 2010, p.138, tradução nossa)[53]. Nesse sentido, a heterossexualidade "não é um local ou conjunto de locais"; em contrapartida, configura-se como a "implantação de relações de poder em um campo de organização amorfo e em movimento" (Lemelle Jr., 2010, p.138, tradução nossa)[54], no sentido que Foucault (1998, p. 136) propõe:

> O sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie. Servimo-nos dele como matriz das disciplinas e como princípio das regulações. É por isso que, no século XIX, a sexualidade foi esmiuçada em cada existência, nos seus mínimos detalhes; foi desencavada nas condutas, perseguida nos sonhos, suspeitada por trás das mínimas loucuras, seguida até os primeiros anos da infância; tornou-se a chave da individualidade: ao mesmo tempo, o que permite analisá-la e o que torna possível constituí-la. Mas vêmo-la também tornar-se tema de operações políticas, de intervenções econômicas (por meio de incitações ou freios à procriação), de campanhas ideológicas de moralização ou de responsabilização: é empregada como índice da força de uma sociedade, revelando tanto sua energia política como seu vigor biológico. De um polo a outro dessa tecnologia do sexo, escalona-se toda uma série de táticas diversas que combinam, em proporções variadas, o objetivo da disciplina do corpo e o da regulação das populações.

É convalidando o que Foucault (1998) postula sobre o domínio da vida erótica que Gayle Rubin (2017, p. 64) destaca o verdadeiro pânico moral criado na América e na Europa desse período, que viram uma explosão de "movimentos sociais vigorosos" criados para patrulhar todos os tipos de "vícios sexuais". Por meio de campanhas educacionais e políticas que promoviam a castidade, eles combatiam a prostituição e desestimulavam a masturbação, especialmente entre os jovens. Os defensores da família tradicional se valiam de um complexo sistema de vigilância que, através do controle da cultura, das práticas abortivas e das casas de dança, impôs um código de moralidade à população, com sanções tipificadas em leis civis e criminais para quem descumprisse tal regramento. Desnecessário assinalar que todas as instâncias dessa patrulha foram agrupadas e cingidas sob a égide de um valor comum da sociedade patriarcal, que é a *heteronormatividade compulsória*, responsável por fazer com que,

---

[53] No original: *"[...] across-institutional organization", "fields of sexuality"* (Lemelle Jr., 2010, p. 138).

[54] No original: *"[...] is not a location or set of locations", "[...] deployment of power relations in an amorphous and moving"* (Lemelle Jr., 2010, p. 138).

nos anos 1960, segundo a autora, o disciplinamento dos corpos se voltasse contra homossexuais, por meio de uma estratégia engenhosa:

> O termo *delinquente sexual*, às vezes aplicado a estupradores, outras vezes a "molestadores de crianças", passou, a partir de determinado momento, a funcionar como um código para designar homossexuais. Em suas versões burocráticas, médicas e populares, o discurso do delinquente sexual demonstrou uma tendência a tornar pouco claras as distinções entre uma agressão sexual violenta e atos ilegais, mas consensuais, como a sodomia (Rubin, 2017, p. 67).

Ao inserir *homossexuais* e *bandidos* no mesmo campo semântico, a patriarquia tradicional turvou as águas do inconsciente popular, justificando a utilização da estrutura estatal e midiática para promover uma verdadeira devassa contra homens gays em todas as esferas da vida social, silenciando-os. Tal operação só se tornou possível em razão de um mecanismo extremamente eficaz de estereotipia, que ainda é utilizado na contemporaneidade: o princípio da *degradação*. Esse mecanismo consiste em um "trabalho comunicativo", por meio do qual "[...] o denunciante deve se estabelecer como representante do grupo de testemunhas, [...] um líder da opinião popular" para, depois, "definir o alvo como um outsider" (Garfinkel, 1956 *apud* Lemelle Jr., 2010, p. 140, tradução nossa)[55]. Seja como for, esse mecanismo de coerção e degradação, seguindo um padrão herdado dos regimes coloniais escravagistas, também se configurou como um dispositivo de racialidade, de modo que o homem negro, também considerado um *outsider*, não foi patrulhado inicialmente em relação à sua orientação sexual, mas em razão da necessidade de se controlar a subcultura de sua masculinidade, impedindo, por exemplo, os relacionamentos interraciais. Levando em consideração que negros e homossexuais ocupavam, naquele contexto, o mesmo lugar de outridade, o padrão de miscigenação provavelmente foi imposto usando normas aprendidas de regras anteriores usadas para controlar as relações do mesmo sexo. Ao fazer essas alegações, Lemelle Jr. (2010) monstra como os mecanismos de controle e degradação de diferentes grupos marginalizados se interseccionam, corroborando o entendimento de Collins (2022), para quem o racismo e o heterossexismo se assemelham:

> O racismo e o heterossexismo certamente convergem em alguns postos-chave. Por um lado, ambos usam mecanismos institucionais semelhantes sancionados pelo estado para manter hierarquias raciais e sexuais. Por exemplo [...] o racismo e o heterossexismo dependem da segregação das pessoas como mecanismo de controle social. Para o racismo, a segregação opera usando a

[55] No original: "*communicative work", "[...] the denouncer must establish him or herself as representing the group of witnesses [...] a popular opinion leader", "to define the target as an outsider"* (Garfinkel, 1956 *apud* Lemelle Jr., 2010, p. 140).

> raça como um marcador visível de associação a um grupo que permite ao Estado relegar os negros a escolas, moradias e empregos inferiores. A segregação racial depende da adesão forçada a uma comunidade visível na qual a discriminação racial é tolerada. Para o heterossexismo, a segregação é imposta pressionando os indivíduos LGBT a permanecerem no armário e, portanto, a se manterem segregados uns dos outros. [...] o Estado desempenhou um papel muito importante ao sancionar ambas as formas de opressão. Em apoio ao racismo, o Estado sancionou leis que regulamentavam onde os negros podiam viver, trabalhar e frequentar a escola. E como forma de apoio ao heterossexismo, o Estado manteve leis que recusavam punir crimes de ódio contra pessoas LGBT, que não ofereciam proteção quando pessoas LGBT perdiam empregos e filhos e que geralmente enviava uma mensagem de que pessoas LGBT que saíam do armário o faziam por sua própria conta e risco (Collins, 2022, p. 148).

Em tais circunstâncias, o racismo e o heterossexismo têm como ponto interseccional a capacidade de segregar e, ao promover essa dinâmica, eles revelam outro aspecto de sua interação: a habilidade de criar alteridade com base em um parâmetro cognitivo compartilhado, que utiliza o pensamento binário para fomentar ideologias hegemônicas e estabelecer categorias de oposição. Como explica Collins (2022, p. 149-150),

> Ele (o pensamento binário) vê a raça por meio de duas categorias de oposição de brancos e negros, gênero por meio de duas categorias de homens e mulheres e sexualidade por meio de duas categorias de oposição entre heterossexuais e homossexuais. Um binário mestre de sobreposições normais e desviantes, agrupando esses e outros binários menores. Nesse contexto, ideias sobre raça "normal" (brancura que, ironicamente, é mascarada como ausência de raça), gênero "normal" (usando experiências masculinas como norma) e sexualidade "normal" (heterossexualidade, que opera de forma hegemônica semelhante) estão fortemente agrupadas. Em essência, para ser completamente "normal", deve-se ser branco, homem e heterossexual, o núcleo hegemônico da masculinidade branca.

Podemos inferir, portanto, que, no interior desse sistema de oposição, as dualidades entre normalidade e atipicidade se tornam imprescindíveis para legitimar tanto o racismo quanto o heterossexismo, embora o conteúdo desse desvio varie entre os dois sistemas. Enquanto o racismo se baseia na estigmatização da heterossexualidade negra como desviante para legitimar a heterossexualidade branca como normal, o heterossexismo estigmatiza a homossexualidade branca como desviante para reforçar a normalidade da heterossexualidade. Ambos os sistemas dependem da estigmatização das práticas sexuais alternativas para estabelecer a heterossexualidade branca como ideal. Embora distintos em análise, na prática, esses dois tipos de estigmatização se complementam, contribuindo para uma cultura sexualmente repressiva, notadamente para afro-americanos, já que moldam um discurso hegemônico sobre a sexualidade negra pautado tanto na ficção quanto na invisibilidade (Collins, 2022; Hooks, 2022).

Quando se pensa em ficção, sinaliza-se o pensamento comumente propagandeado, tanto dentro da comunidade negra quanto fora dela, de que os homens negros possuem a centelha da heterossexualidade; e isso se deve, necessariamente, ao histórico de representação e de assimilação dos corpos negros como vetores ou símbolos de uma sexualidade natural, selvagem, bestial e reprodutivista (Hooks, 2022; Lemelle Jr, 2010). Conforme já discutido, os negros são programados biologicamente para *foder*, espalhar a sua semente, o que implica em sua exclusão de qualquer seara de exercício da sexualidade que não seja balizada pelo intercurso da heteronormatividade. Esse pensamento, considerado inconteste pela comunidade negra, sustenta o ideário de que, diante da existência da homossexualidade e da impossibilidade de os corpos negros a performarem, o amor entre iguais é uma prática reclusa ao universo da masculinidade branca, uma vez que ela não gozaria de uma proteção natural contra essa anomalia presumida (Collins, 2022). Assumir essa pertença hipersexual, além de levar homens negros a apresentarem soluções inadequadas para questões como gravidez na adolescência, estupro e alto contágio pelo HIV, dificulta uma compreensão mais ampla e diversa acerca da masculinidade negra que, historicamente invisibilizada, deve incorporar as necessidades tanto dos negros heterossexuais quanto dos homossexuais.

Negros homoorientados e com poder de fala têm confrontado com veemência esse sistema de regulação sexual, afirmando outras possibilidades de expressão do sexo e da afetividade que não estejam vinculadas à heteronormatividade. A histórica invisibilidade de homens negros da comunidade LGBTQIAPN+ evidencia uma dupla contenção: tanto dentro da clausura racial, responsável por segregá-los devido a um alegado desvio sexual e uma suposta imoralidade, quanto dentro do armário do heterossexismo, que os estigmatiza por causa da dissidência da norma sexual. Tal dualidade nos faz compreender que os armários criados pelo heterossexismo eram e são tão proeminentes dentro das comunidades negras quanto fora delas (Collins, 2022). Com isso, gera-se uma resistência muito grande ao reconhecimento de sexualidades dissidentes e dos corpos considerados abjetos, especialmente devido à influência de muitas lideranças sociais ainda imersas nos valores da patriarquia tradicional. A primeira delas é a Igreja.

Baldwin, em *Notas de um filho nativo* (2020), salienta a natureza religiosa do homem negro e como a Igreja, que possui uma forte ascendência sobre ele, defende princípios muitas vezes sinistros. Esse entendimento vai ao encontro do que defendem Collins (2022) e Franklin II (1987), para quem a Igreja Protestante, embora tenha um histórico de engajamento contra a opressão social, tem mostrado forte apoio à família patriarcal, alegando que os homens devem assumir protagonismo tanto em suas vidas eclesiásticas quanto na ambiência de seus lares,

numa clara alusão de que os modelos tradicionais dos papéis de gênero são naturais e normais. Não bastasse tal endosso, "[...] a Igreja Negra também tem sido particularmente relutante em desafiar os argumentos ocidentais sobre sexualidade e, em vez disso, incorporou ideias dominantes sobre os perigos da promiscuidade e da homossexualidade em suas crenças e práticas" (Collins, 2022, p. 270). Em sua política de coerção, no entanto, são perceptíveis incongruências, principalmente quando a Igreja faz uso da Bíblia para justificar a repressão aos homossexuais, mas, ao mesmo tempo, acaba vendando os próprios olhos para as diversas passagens em que, nas ditas sagradas escrituras, há um juízo de valor negativo em relação aos negros, como o que figura no mito de Cam, usado historicamente para validar tanto uma suposta inferioridade quanto a opressão do povo negro[56]. Ao defender os arranjos familiares convencionais e o exercício da heteronormatividade, a Igreja pretendia cristalizar uma política de respeitabilidade para combater estereótipos raciais prejudiciais à comunidade. Por esse entendimento, evitar uma imagem negativa – como a gravidez fora do casamento, as famílias desestabilizadas e as práticas homoeróticas – era revestir a comunidade negra com um verniz de normalidade, atributo que anda na contramão da segregação. Afinal, por que iriam oprimir famílias nucleares e sustentadas por princípios edificantes? Da forma como foi pensada, essa política de respeitabilidade se pauta exclusivamente não nos problemas reais da comunidade negra, mas na sua capacidade de se adequar ou não a um ideário de comportamento oriundo da patriarquia branca. O grande problema dessa operação é que ela se centra em atribuir a culpa dos infortúnios da comunidade negra às próprias vítimas (West, 2021).

Mas não foi apenas a Igreja que perpetrou as mais diversas violências simbólicas contra a manifestação da homossexualidade entre os negros; os movimentos militantes de afro-americanos também contribuíram para a construção desse cenário. A Igreja e as organizações negras antirracistas mantinham, até certo ponto, um diálogo, o que permitia que muitas ações contra a opressão fossem articuladas entre essas duas instituições, motivadas por visões

[56] Segundo Friedman (2002), essa visão estereotipada acerca do homem negro remonta ao mito de Cam, segundo o qual o filho de Noé, ao ver a nudez de seu pai, acabou por violar a própria mãe. Como castigo, Noé teria lançado a seguinte maldição aos descendentes de Cam: "E já que me incapacitou de fazer coisas feias no escuro da noite, os filhos de Canaã nascerão feios e pretos. Porque você virou a cabeça para ver a minha nudez, o cabelo de seus netos serão encaracolados [sic] [...] Porque seus lábios gozaram de meu infortúnio, os deles serão inchados; e porque negligenciou a minha nudez, eles andarão nus, e seus membros viris serão vergonhosamente alongados. Homens dessa raça são chamados de negros; seu antepassado Canaã ordenou-os a gostar de fornicar" (Graves; Patay, 1963 *apud* Friedman, 2002, p. 101). Com o passar do tempo, "essa interpretação racial" do mito de Cam tornou-se parte da tradição cristã. A subsequente convergência de três eventos − a chegada dos europeus à África subsaariana, no século 15, a invenção da imprensa Moderna por Gutenberg (cerca de 1436), e a resultante publicação do velho e do novo testamento em inglês, francês e alemão do século 16 – significou mais pessoas lendo sobre a Maldição de Cam, no momento em que mais europeus conheciam seus descendentes (Friedman, 2002, p. 102).

compartilhadas sobre a negritude. O ataque à livre expressão da homossexualidade por indivíduos negros foi uma dessas questões que transitavam entre terrenos sagrados e militantes. Dentro do movimento negro, reconhecidos líderes, especialmente aqueles vinculados com o Movimento da Negritude (afrocentricidade) e com o Pan-africanismo[57], construíram dispositivos retóricos capazes de ajudar na proliferação discursiva da estigmatização de homossexuais, dando sentido ao que de outra forma careceria de significação. Molefi Kete Asante, por exemplo, ao apoiar o ponto de vista de Fanon sobre a homossexualidade em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1998), argumenta que as relações homossexuais estão diretamente ligadas às influências culturais eurocêntricas e são completamente incompatíveis com o pensamento afrocentrado. Segundo o autor, tais relações, além de violarem as leis naturais de geração da vida, fazem com que homens negros coloquem "suas próprias necessidades físicas acima dos ensinamentos da consciência nacional, contradizendo a liberdade intelectual e cultural africana" (Asante, 1998, p. 57, tradução nossa)[58]. Sendo assim, a instauração da homossexualidade entre homens negros, embora seja reconhecida, "não pode ser tolerada ou aceita como benéfica para o desenvolvimento nacional de um povo forte" (Asante, 1998, p. 57, tradução nossa)[59], porque ela destrói a comunidade necessária para a libertação da supremacia branca.

É seguindo essa lógica retórica que Cleaver (1971), um dos maiores expoentes do grupo dos Panteras Negras, critica publicamente a autenticidade racial e a masculinidade de quem talvez ocupe o panteão mais alto da literatura negra americana: James Baldwin. Militante ativo no movimento de luta pelos direitos civis dos negros americanos, Baldwin foi criticado por assumir a sua homossexualidade sem constrangimentos, o que, para Cleaver, era o atestado mais cristalino de uma "morte racial" por parte do escritor estadunidense, que, ao materializar o seu desejo de "tornar-se" um branco, numa contradição tão efusiva quanto nociva para a dignidade do homem negro, acaba comprometendo, por completo, a luta antirracista:

---

[57] Para Kabengele Munanga (2016, p. 11), "o pan-africanismo nasceu no início do século XX entre os negros de língua inglesa, particularmente dos Estados Unidos e das Antilhas Britânicas. A primeira conferência pan-africana foi organizada em Londres em 1900 por um advogado de Trinidad, Henry S. Williams. Depois da primeira Guerra Mundial, ela se amplificou sob a iniciativa de Georges Padmore e W. E. B. Dubois. Em sua ótica, a luta de um povo para sua independência nacional reforçava a luta dos outros e vice-versa e era reforçada pela luta desses outros. Ou seja, o regime colonial deveria ser combatido em conjunto e não isoladamente. A negritude, posição intelectual e o pan-africanismo, posição política, convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos".

[58] No original: *"[...] his own physical needs above the teachings of national consciousness contradicting African intellectual and cultural freedom"* (Asante, 1998, p. 57).

[59] No original: *"homosexuality can not be condoned or accepted as good for the national development of a strong people"* (Asante, 1998, p. 57).

> O homossexual negro, quando seu requebro tem uma conotação racial, é a suprema personificação desta contradição. O homem branco privou-o de sua masculinidade, castrou-o no fundo de seu cérebro incendiado; e quando ele se submete a esta mudança e toma o homem branco como amante [...] centraliza na "brancura" todo o amor em sua alma enclausurada e vira o fio da lâmina do ódio contra a "negrura" contra si mesmo, contra o que ele é, e todos aqueles que se parecem com ele lembram-lhe ele mesmo (Cleaver, 1971, p. 97-98).

Por esse entendimento, render-se ao intercurso sexual com o homem branco é negar o que o negro é em essência; é sucumbir psicologicamente, tornando-se incapaz de libertar-se da dor da opressão. Na visão do autor, render-se ao mundo "idílico" do mainstream contribui para a relativização completa do inferno, que é estar na pele de um negro. É, a partir dessa perspectiva, que Baldwin (2020) e sua obra se traduzem como o epítome dessa subserviência racial.

Segundo a mesma linha de pensamento de Asante, Fanon e Cleaver, Nathan Hare e Julia Hare (1984) aduzem que a homossexualidade se apresenta como um mecanismo político criado pela patriarquia branca supremacista que, buscando corromper e desarticular as famílias negras, promove a sua unissexualização. A homossexualidade representa uma ameaça devastadora para um princípio que orienta a identidade negra: o clã. Outra figura significativa do movimento nacionalista negro, Frances Cress Welsing, entende a homossexualidade como resultado de um contexto social de opressão e hierarquia racial generificada, por meio do qual homens negros e brancos são confrontados e desafiados. Nesse duelo de demonstração de supremacia e força, a homossexualidade negra, diante da violência branca, representaria a submissão ou uma forma de autopreservação frente às consequências potencialmente fatais da resistência aberta em um sistema social no qual o poder é desigualmente distribuído. É por medo que muitos homens negros preferem se emascular, a ter que enfrentar o supremacismo para se imporem como viris. Assim, a homossexualidade não é uma escolha individual; é uma resposta estratégica ao ambiente social e político que marginaliza e oprime os negros, de modo que não é o indivíduo que deve ser condenado por tal prática, mas o sistema que o gestou (Welsing, 1991). A perspectiva de Welsing pode, aparentemente, parecer mais branda; porém, a nódoa ou a mácula da relação homoorientada se faz presente em sua episteme.

Embora houvesse, dentro dos movimentos afro-americanos, pensadores que abertamente se opunham a essa narrativa passadista de estigmatização da homossexualidade dentro da comunidade negra, também houve vozes, ainda que isoladas, que propuseram uma análise da sexualidade atrelada às questões da luta racial. Contrariando a visão predominante entre militantes e estudiosos da causa negra, que tratam as questões raciais como um "consenso"

e as de gênero e sexualidade como secundárias, figuras como Henry Louis Gates e Cornell West destacaram a orientação sexual como uma dimensão central da opressão negra, argumentando que o racismo também envolvia dimensões de sexualidade, já que é a partir dela que a segregação ganha força e se materializa no pragmatismo diário de quem vive a experiência de raça. No entanto, esse número de dissidentes era pequeno diante de uma visão mais ampla e cristalizada de estigmatização da homossexualidade, responsável por impor aos homens negros uma opressão de natureza tripla e complexa: ao mesmo tempo em que sofrem por serem negros, são marcados pela "pecha" da homossexualidade e pela insígnia da violação de seus direitos civis dentro da própria comunidade negra (Lemelle Jr., 2010). Esse fato, por si só, evidencia que a ideia de hegemonia não se circunscreve a um padrão; ela é móvel e performática. Homens negros podem estar numa posição de subalternidade frente à masculinidade hegemônica, mas se vestir dessa indumentária para praticar opressão, misoginia e homofobia, dentro da própria comunidade, contra seus pares. Logo,

> [quando] se fala de hegemonia e subalternidade, fala-se de processos dinâmicos de construção e reconstrução de hegemonias ou de consensos parciais sobre o sentido das relações sociais, seus significados e práticas instituintes. Ou seja, hegemônicos e subalternos não estão definidos essencialmente, mas sim como sujeitos políticos engajados em jogos de poder e dominação que ocorrem em contextos sociais estruturados, porém abertos à inovação (Pinho, 2004, p. 65).

Seja como for, nesse universo de pressão, mácula e medo no bojo da própria comunidade negra e suas instituições, os negros homossexuais, para além de uma violência muitas vezes física, também são alvo de uma violência materializada em um ostracismo que, em termos práticos, desencadeia um processo de apagamento social, como pontua Pierre Bourdieu (2012, p. 143-144):

> A forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, à diferença da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizadas. Como em certos tipos de racismo, ela assume, no caso, a forma de uma negação da sua existência pública, visível. A opressão como forma de "invisibilização" traduz uma recusa à existência legítima, pública, isto é, conhecida e reconhecida [...] por uma estigmatização que só aparece de forma realmente declarada quando o movimento reivindica a visibilidade. Alega-se, então, explicitamente, a "discrição" ou a dissimulação que ele é ordinariamente obrigado a se impor.

Esse conjunto de atos coletivos, que são engendrados por vários agentes, até mesmo dentro da própria comunidade negra, torna o caminho de quem deseja expressar o sexo e a

afetividade em desalinho com a heteronormatividade completamente penoso. Diante desse cenário, a saída que muitos homens negros escolhem é se manter nas sombras, em relacionamentos casuais e clandestinos, dando vazão aos seus desejos de forma anônima, enquanto assumem publicamente uma vida considerada "normal" pelos parâmetros da patriarquia tradicional. Agir como branco, quer seja na expressão do *fator da hora* (Major; Billson, 1992; Hooks, 2022), quer seja para não ser jogado aos chacais que patrulham a sexualidade alheia, torna-se para os homens negros um caminho sem volta. Esse comportamento compromete, dentre outras coisas, o processo de construção da identidade racial dos homens negros, como veremos a seguir.

2.6 Agir como branco: homens negros e o processo de construção da identidade racial

Baldwin, em *Notas de um filho nativo* (2020), mesmo ainda muito jovem (na casa dos vinte anos), se dedicou ao trabalho de delinear uma série de aspectos que envolvem as injustiças que estruturam a sociedade em termos de raça. Partindo do Harlem, passando por Paris e aportando em Leukerbad, Baldwin (2020) reflete com extrema profundidade o que significa *ser negro* num mundo que o odeia ou sente por ele um desprezo, que se traduz num misto de asco, medo ou desconfiança. Reagindo à violência a que foi submetido, tanto na ambiência de seu lar quanto fora dele, o autor vocaliza um discurso que ora é proferido aos gritos, ora sai oclusivo, como se representasse o perímetro inconstante, enclausurado e, por vezes, pluridimensional da ontologia racial, revelador dos mais recônditos sentimentos que povoam a alma de quem foi submetido à violência racial cotidiana e se sente impotente, incapaz de encontrar uma saída para uma existência que não possui sequer o direito de construir, com autenticidade, a própria identidade.

Nessa verdadeira arena que representa a sociedade outrora colonizada, Baldwin (2020, p. 51) destaca que o homem negro "[...] adquire um aspecto bem diferente do que ele tem na vida real": uma "[...] imagem sociológica e sentimental" que, construída a partir do olhar do branco, "seduz" o homem negro de tal modo que sua existência se dissipa nos espaços intersticiais que lhes escancaram a dor e toda miséria de existir, por meio do desenvolvimento de uma falsa consciência, nos termos que Kniffley Jr., Brown Jr. e Davis (2018. p. 69, tradução nossa) explicitam:

> A experiência de racismo e discriminação contribui para uma percepção imprecisa das experiências vividas pelos homens negros. A contínua negação do impacto deletério do racismo e da discriminação influencia o desenvolvimento de uma "realidade borrada" entre uma realidade factual e socialmente construída, criada para manter o "status quo". Na verdade, muitos

> homens negros lutam para reconciliar esse conflito com um resultado comum, sendo cúmplices na perpetuação de uma narrativa falsa, usada de forma imprecisa para medir a experiência do homem negro. A manifestação psicológica dessa narrativa falsa é sublinhada pelo surgimento de uma falsa consciência psicológica.[60]

Essa cumplicidade, quando analisada em suas particularidades, desvela dois caminhos que, embora partam de lugares diferentes, convergem para um mesmo ponto, cingidos, em sua natureza, pela tentativa de emular um comportamento branco. O primeiro deles, discutido com maior atenção no item anterior, se resume à busca de reproduzir a violência físico-sexual e alcançar o sucesso como marcadores de participação nos dividendos da patriarquia hegemônica. Entretanto, esse caminho apresenta outras trilhas ou meandros que, em linhas gerais, enquadram homens negros na moldura do sujeito "amigável" e "respeitoso", completamente "[...] leal aos valores dominantes, como a lei e a ordem", de tal modo que acaba por projetar "uma identidade negra segura e não ameaçadora", completamente apartada da ideia de hipersexualização ou da manifestação da violência (Collins, 2022, p. 246). Nesse segundo caminho, assim como o Tio Tom ou a Tia Jemima[61], os camaradas negros só são úteis se estiverem claramente comprometidos com o estilo de vida hegemônico, demonstrando total subserviência para que, por concessão suspeita, a patriarquia permita que eles usufruam de migalhas socioeconômicas oferecidas em troca de um beijar de mãos tão canhestro quanto constrangedor. Com a sensação de estar gritando a sua masculinidade a plenos pulmões, "[...] com instrução impecável, bem vestidos e limpos", esses negros em pele de branco "não dão a menor importância à raça a que pertencem. Eles apenas "querem um lugar ao sol" e "[...] o direito de levarem suas vidas em paz" (Baldwin, 2020, p. 54), como os demais indivíduos que constituem o conjunto da sociedade. Mesmo que, *a priori,* esse processo de assimilação possa indicar força, comunhão, cidadania e tantas outras virtudes que são, hipocritamente, vendidas no varejo do sistema *mainstream*, ao aceitar sua condição passivamente – sujeitando-se e plasmando, sem resistência, a sua personalidade aos valores, à ótica e à ideologia global da patriarquia dominante –, assume-se uma fraqueza, uma imoralidade e uma infidelidade que inviabilizam a possibilidade de o homem negro se manter de pé e existir, na acepção ampla do termo (Moura,

---

[60] No original: *"The experience of racism and discrimination contributes to an in accurate perception of the lived experiences of Black males. The continuous denial of the deleterious impact of racism and discrimination influences the development of a 'blurred reality' between a factual and socially-constructed reality created to maintain the 'status quo'. In fact, many Black males struggle to reconcile this conflict with a common outcome, complicit in the perpetuation of a false narrative, inaccurately used to measure the Black male experience. The psychological manifestation of this falsenarrative is underscored by the emergence of a false psychological consciousness"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 69).

[61] Tio Tom e Tia Jemima são estereótipos raciais que colocam os negros num lugar de subserviência e obediência "canina" aos brancos (West, 2021).

1967; Baldwin, 2020). Isso ocorre porque, para que a integração racial possa ser percebida, os homens racializados podem ser "fisicamente negros", desde que, a um só tempo, "não sejam culturalmente negros", nem exibam "[...] qualquer um dos comportamentos de uma suposta negritude autêntica" (Collins, 2022, p. 248). Em tais circunstâncias, ser visto como sendo fisicamente negro, mas sem identidade racial, constitui uma das principais características do negro assimilado. Quando se perde a essência subjetiva, a formação identitária do homem negro se torna tão deficitária, que sua visão se torna míope, incapaz de perceber a maneira como o racismo sistêmico opera para fazer dele cúmplice na manutenção de uma narrativa falsa acerca de sua própria existência (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018).

Um dos primeiros comprometimentos causados pela falsa consciência aos homens negros é a incapacidade de aferir, com a devida precisão, o manancial de injustiças a que são submetidos. Em razão de uma percepção equivocada de que os princípios da justiça da ordem social que os oprime são pautados pela equidade, esses indivíduos passam a minimizar a extensão de suas vitimizações, bem como intuir que são sempre culpados pelo mal que lhes fizeram. Esses indivíduos, continuam Kniffley Jr., Brown Jr. e Davis, (2018, p. 70-71, tradução nossa)[62], amparando-se num sentimento de *fatalismo*, "[...] se resignam à distribuição atual do poder social", internalizando a sensação "de impotência aprendida e a passividade em relação à opressão", de maneira a nutrir um sentimento de subalternidade. Ou, como expõe Carter Godwin Woodson (2021, p. 89),

> Se você consegue controlar o pensamento de um homem, não precisa se preocupar com a ação dele. Quando você determina o que um homem deve pensar, você não precisa se preocupar com o que ele fará se você faz um homem sentir que ele é inferior, você não precisa obrigá-lo a aceitar um status inferior, pois ele mesmo o buscará. Se você faz um homem pensar que ele é justamente um pária, você não precisa mandá-lo para a porta dos fundos. Ele irá sem ser mandado; e se não houver porta dos fundos, sua própria natureza exigirá uma.

Ao ocupar de forma consciente esse lugar edulcorado de subalternidade, homens negros possuem uma dificuldade, por vezes intransponível, de se posicionar na hierarquia social, em razão da confusão entre sua experiência pessoal e a realidade social que, em volta deles, é construída. O que faz com que eles racionalizem a ordem social e sigam um caminho de adesão às imagens que, historicamente, lhe foram atribuídas, passando a viver uma cidadania de segunda classe, na qual assumem as normas e os valores culturais predominantes mediante a

[62] No original: *"[...] resign themselves to the current distribution of social power", "[...] internalize learned helplessness and passivity towards oppression"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 70-71).

concessão de privilégios comumente vinculados à aliança com a patriarquia tradicional. Esse processo de identificação com o opressor representa um super endosso às normas da masculinidade dominante, ocorrendo não sem muito sofrimento e implicações psicológicas, tanto para quem se presta a fazer esse movimento de conversão quanto para aqueles que reconhecem a necessidade de ser autêntico e coerente à sua subjetividade:

> Esse endosso promove a agressão, a restrição emocional, relacionamentos interpessoais superficiais e competitividade orientada para o individualismo. Portanto, para manter uma adesão estrita à versão de masculinidade da cultura dominante, membros desviantes são severamente punidos com isolamento, abuso verbal/físico e a remoção cerimonial da filiação, como um "homem negro". Além disso, o homem negro desviante é rotulado com termos como "agir como branco", como meio de medir sua dissidência cultural e ostracizá-lo da filiação ao grupo dominante. No entanto [...] há um custo significativo para os homens negros que se identificam com um opressor, já que suas ações reforçam inconscientemente suas posições sociais oprimidas (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018. p. 72, tradução nossa).63

Agir como branco possui um efeito especular e contraditório, dado que a acusação feita aos desviantes desvela um comportamento impotente, embora se pretenda forte, por parte de quem se identifica com o opressor. É justamente para não externalizar nenhum tipo de fraqueza e manter o pouco que resta após a sedimentação dos dividendos da masculinidade dominante, que homens negros identificados com o opressor têm uma dificuldade insuperável de buscar novos enquadramentos para expressão de sua masculinidade e tudo que a ela está atrelado:

> Semelhante à dimensão do fatalismo, a resistência à mudança deriva da crença de que a mudança social não é possível. Esse construto leva a ideologia inconsciente de resistência à mudança um passo adiante, sugerindo que não apenas é impossível, mas provavelmente faz mais mal do que bem. Portanto, para homens negros, que foram desmasculinizados por meios econômicos ou sociais, se identificar com uma ideologia hiper-masculina pode ser a única base na qual podem desenvolver uma masculinidade racializada coerente. Além disso, quando confrontados com uma perspectiva alternativa de masculinidade, esses homens negros exibem uma resistência intensa, pois lutam para manter o pouco senso de identidade masculina que lhes resta. No entanto, essa resistência intensa vem ao custo de manter o "status quo" social e a colocação crônica de homens negros em caixas estereotipadas (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018, p. 72, tradução nossa).[64]

---

[63] No original: *"[...] This endorsement promotes aggression, emotional restriction, superficial interpersonal relationships, and individualistic-oriented competitiveness. Therefore, to maintain a strict adherence to the dominant culture's version of masculinity, deviant members are severely punished with isolation, verbal/physical abuse, and the ceremonial removal of membership, as a 'Black male'. Additionally, the deviant Black male is branded with terms like 'acting White', as a means to measure his cultural deviancy and ostracize him from membership in the dominant group. However, as noted previously, there is a significant cost for Black males, who identify with an oppressor, as their actions unknowingly reinforce their oppressed social positions"* (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018. p. 72).

[64] No original: *"Similar to the fatalism dimension, resistance to change stems from a belief that social change is not possible. This construct takes the unconscious resistance but probably that it does more harm than good.*

O custo de contribuir para a manutenção do *status quo*, contudo, torna-se inquestionável. Ao ser condescendente com os estereótipos e ao apoiar imagens de controle, o homem negro fragmenta sua identidade étnica, utilizando-se de um universo simbólico e ambíguo para "aproximar-se o mais possível dos membros do tipo ideal escolhido como superior pelas estruturas de poder dominantes" (Moura, 1994, p.157), bem como adotar seus valores sociais, sexuais, religiosos, cosmogônicos e, o mais grave, sua política de violência. Ainda que a identidade racial seja importante, propiciando ao corpo negro "um nível de consciência individual ou grupal das suas origens ancestrais" (Moura, 1994, p.156), quando o homem negro dela abdica, endossando uma persona apartada do conhecimento relacionado ao seu próprio eu, acaba por sofrer um processo de mascaramento. O *eu*, nesse sentido, não se constitui quando o que se pretende é ser outro. Apesar disso, mesmo com a política de decimação perpetrada contra o homem negro, é possível que ele aceite intelectual e emocionalmente a sua negritude e performe uma masculinidade saudável, não violenta e não sexualizante. O que irrompe como possiblidade, quando as bases que sustentam a patriarquia tradicional, recepcionadas por homens racializados em seu anseio de pertencer ao *mainstream,* são questionadas, desconstruídas ou ressignificadas. O conflito de identidade, a supressão da identidade cultural, a falsa consciência psicológica e a desarticulação da identidade racial e de gênero podem ceder espaço para uma consciência racial autônoma e uma política sexual que permita aos homens negros vislumbrar outros enquadramentos para o exercício de sua masculinidade, comprometendo-se com uma manifestação externa de ativismo social que contribua, de forma decisiva, para diversas pautas defendidas pela comunidade negra, inclusive a luta antirracista. Todavia, para que isso ocorra, é importante perceber que o estatuto da masculinidade não se ancora apenas na decimação institucional, mas também em um aparato discursivo que controla a maneira como historicamente os corpos negros são vistos, lidos e interpretados. É por meio de peças publicitárias, filmes, séries, músicas e obras literárias que as imagens de controle são instrumentalizadas pelo regime de opressão estatal contra indivíduos racializados. Levando esses elementos em conta, ocupar-nos-emos de mostrar, no próximo capítulo desta tese, como o estatuto da arte, em especial a literatura, foi utilizado como dispositivo de representação dos corpos dos homens negros tanto na literatura estadunidense quanto na brasileira.

Therefore, for Black males, who have been de-masculinized through economic or social means, identifying with a hyper-masculine ideology may be the only foundation, in which, they can develop a coherent racialized masculinity. In addition, when faced with an alternative perspective of masculinity, these Black males exhibit intense resistance, as they struggle to maintain what little sense of masculine identity they have left. However, this intense resistance comes at the cost of maintaining the social 'status quo' and the chronic placement of Black males in stereotypical boxes" (Kniffley Jr.; Brown Jr.; Davis, 2018. p. 72).

3 OS EXPEDIENTES DE REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DOS CORPOS PRETOS NA LITERATURA BRASILEIRA E ESTADUNIDENSE

Conforme discutido no final do capítulo 2, a construção da masculinidade negra, tanto como conceito quanto como realidade, revela-se um fenômeno complexo devido à sua natureza dicotômica. Essa dualidade, num primeiro momento, emerge das configurações práticas que sustentam a forma como certos grupos mantêm posições de privilégio e hegemonia, enquanto outros são relegados a um espaço limitado de subordinação. Entretanto, por mais que a decimação institucional reúna condições de perpetrar um processo de apagamento ou cerceamento da existência plena dos indivíduos negros, sua consolidação e perenidade como dispositivo racializador dentro da matriz colonial do poder só se tornam eficientes quando ancoradas em um forte aparato discursivo, pensado para legitimar os espaços e existências sociais, estabelecendo quem possui valor e direito a viver de forma plena, e não apenas a existir. Noutros termos, para que um indivíduo acredite que sua masculinidade e sua raça são inferiores, é necessária a criação de um imaginário simbólico que, por meio da representação, fundamente um aparato discursivo capaz de se tornar o cerne de uma clivagem cultural decisiva para a maneira como os homens negros se veem e são vistos pelos outros. Dentro de um universo amplo de operadores linguísticos que compõem essa complexa engrenagem, historicamente utilizada para representar os corpos negros e promover a sua completa decimação, o discurso literário apresenta-se como um dos principais; embora seja importante salientar que outros discursos, como o científico, o filosófico, o jurídico, entre tantos outros, também contribuíram para esse processo. Neste capítulo, buscamos perscrutar os conceitos de mímesis/representação e de controle dos imaginários, de modo a contextualizar o prisma pelo qual os corpos negros foram retratados ao longo da história das literaturas brasileira e estadunidense, exercício que se torna conditio sine qua non para análise das masculinidades presentes nas obras de Geraldo Ribas e James Baldwin, tomadas como objetos de estudo nesta tese.

3.1 *Mímesis*: uma ideia de representação

Pensar no conceito de mímesis como representação torna-se um exercício complexo, posto que tal ideia pontifica das mais diferentes áreas do conhecimento. Partindo da filosofia, passando pela política e aportando no universo das artes e das ciências sociais, a mímesis/representação tem sido usada de maneiras distintas para atender a interesses específicos, de modo que, ao propormos com este trabalho uma análise epistêmica dos expedientes de representação ficcional dos corpos de homens negros, torna-se fundamental

delimitarmos o campo de entendimento acerca de tal conceito, precisando exatamente o que queremos expressar quando dele fazemos uso.

A *mímesis* e a representação, dispositivos essenciais para a dinâmica de expressão dos seres humanos, como pensar, falar, escrever e ler, são completamente indissociáveis, e uma das primeiras demonstrações dessa amálgama reside na própria etimologia da palavra *mímesis* que, derivada do grego antigo, esteve sempre associada às ideias de "tomar como modelo", "representar" e "expressar", além de "mimetismo", "imitação", "representação" e "semelhança não sensível" (Gebauer; Wulf, 1995, p. 1, tradução nossa)[65]. Essa noção, segundo Luiz Costa Lima, em *Dispersa Demanda* (2014), tornou-se a estrutura basilar do pensamento ocidental acerca do conceito de *mímesis*, inicialmente compreendido como imitatio e fundamentado na noção de *figura*. Por esse entendimento, a literatura e outros domínios da estética são considerados representacionais ao produzirem uma figura da realidade, seja ela psicológica, social, ideal ou metafísica, de modo que a exterioridade se apresenta não apenas como anterior à arte, mas também como a origem da representação, concebida como um dispositivo que fundamenta uma maneira específica de ver o mundo. A ideia de que a dimensão mimética está forçosamente subordinada a algo externo a ela, por meio da reprodução do mundo natural, foi a lógica proclamada por Platão e Aristóteles – uma perspectiva que, anos mais tarde, influenciaria o pensamento medieval e só começaria a se transformar com o surgimento do estatuto da razão cartesiana.

O sujeito cartesiano, reconhecendo-se como "*une chose qui pense*", ancora sua certeza na distinção entre corpo e mente. Em linhas gerais, significa que o corpo, submetido às ilusões sensoriais, é relegado a uma função periférica, enquanto a razão se torna o núcleo da verdade e do conhecimento (Descartes, 2005). Ao instituir um sujeito uno e autônomo, Descartes vê o pensamento racional como controlador de todas as representações, embora sua filosofia não explore a *mímesis* no sentido artístico ou literário. Posteriormente, pensadores como Freud, Nietzsche, Foucault e Derrida revisitaram essa concepção de sujeito, propondo uma visão de subjetividade fraturada, resultante de múltiplas interações e influências, em contraste com o sujeito cartesiano unificado, o que, ao fim e ao cabo, contribuiu para a reconsideração do sentido de *mímesis* (Lima, 2014).

Levando em consideração que o sujeito, uma vez fragmentado, não é concebido como um ente capaz de controlar todas as representações, dois movimentos importantes emergem nessa conjuntura para promover um processo de reconsideração da *mímesis* e, portanto, da

[65] No original: *"[...] 'tomar como modelo', 'representar', 'expresar'; más aún: 'mimetismo', 'imitación', 'representación', 'semejanza no sensible'"* (Gebauer; Wulf, 1995, p. 1).

compreensão da arte. O primeiro deles refere-se à capacidade da *mímesis* se autorreferenciar, saindo de um dialogismo figural para o universo das taxonomias. Esse deslocamento conceitual trouxe o entendimento de que

> [...] na referência mimética, é feita uma interpretação a partir da perspectiva de um mundo simbolicamente produzido de um mundo anterior (mas não necessariamente existente), que já foi interpretado. A mímesis constrói de novo mundos já construídos. Isso se aplica mesmo à repetição ou simples reprodução. Assim, no curso de execuções repetidas, um gesto cria estruturas de significado que são diferentes daquelas que acompanharam sua primeira performance. Isola um objeto ou evento de seu contexto usual e produz uma perspectiva de recepção que difere daquela na qual o mundo anterior é percebido. Isolamento e mudança de perspectiva são características dos processos estéticos. Eles são responsáveis pelo estreito parentesco que escritores desde Platão têm mantido entre mímesis e estética. A nova interpretação mimética é ao mesmo tempo uma nova percepção, um "ver-como" [...] A ação mimética envolve a intenção de exibir um mundo simbolicamente produzido de tal forma que seja percebido como um mundo específico (Gebauer; Wulf, 1995, p. 317, tradução nossa).[66]

Logo, a *mímesis* é compreendida como representação e, em tais circunstâncias, deve sempre ser "uma nova criação da mente" que, embora conserve "alguns de seus segredos de manipulação adquiridos", abstrai-se da memória, para, dentre outras coisas, pavimentar um novo caminho rumo a um conhecimento apartado de qualquer "artifício prévio" e guiado apenas pela vontade (Mallarmé, 2003, p. 448, tradução nossa)[67]. É seguindo esse leme hermenêutico que, no caso da *mímesis* literária, a palavra tomada como objeto sensível expressa o silêncio dos seres, traduzindo-se como uma forma de linguagem que não é mais utilitária, mas que revela uma dimensão profunda, multívia e capaz de se tornar um fim em si mesma, ou uma ilha fantasmagórica, no sentido que Maurice Blanchot (1987) propõe. Em outros termos, ainda que as imagens miméticas possam conectar o indivíduo à ordem do mundo, elas também se constituem por elementos sensoriais e ilusórios, tornando-se, por consequência, autônomas,

---

66 No original: "*In mimetic reference, an interpretation is made from the perspective of a symbolically produced world o f a prior (but not necessarily existing) world, which itself has already been subjected to interpretation. Mimesis construes anew already constmed worlds. This applies even to repetition or simple reproduction. Thus, in the course o f repeated executions, a gesture creates structures o f meaning that are different from those that attended its first performance. It isolates an object or an event from its usual context and produces a perspective o f reception that differs from the one in which the prior world is perceived. Isolation and the change of perspective are characteristics of aesthetic processes. They are responsible for the close kinship that writers since Plato have maintained exists between mimesis and aesthetics. Mimetic new interpretation is at the same time a new perception, a seeing-as (Wittgenstein). Mimetic action involves the intention o f displaying a symbolically produced world in such a way that it will be perceived as a specific world*" (Gebauer; Wulf, 1995, p. 317).

67 No original: *"[...] une création nouvelle de l'esprit" e "[...] conservera quelques-uns des secrets d'exécution qu'elle a acquis [...]"* (Mallarmé, 2003, p. 448).

independentes da realidade, mas orientadas por princípios de verossimilhança, cujo efeito é inseparável tanto da produção como da recepção.

Entretanto, essa capacidade que a *mímesis* possui de se fechar em seus próprios sistemas de referência, criando uma intertextualidade ou uma interfiguração fictícia, só ganha sentido e se torna viável porque, conforme afirma Lima (2014, p. 14), na dimensão do universo simbólico, os sistemas classificatórios – os esquemas e as categorias que usamos para interpretar e compreender o mundo –, embora não se fixem no "fluxo de eventos", estabelecem uma interlocução com um "outro" que os alimenta, quer seja o contexto cultural, os símbolos, as normas e os valores sociais. Segundo György Lukács (1966, p. 261-262):

> A arte é, em todas as suas fases, um fenômeno social. Seu objeto é o fundamento da existência social dos homens: a sociedade em sua interação com a natureza, mediada naturalmente pelas relações de produção, as relações entre os homens entre si, mediadas por elas. Um tal objeto social geral não pode ser adequadamente refletido por uma subjetividade apegada à mera particularidade; para conseguir um nível de adequação aproximada, o sujeito estético deve desenvolver em si os momentos de uma generalização em escala da humanidade: os momentos do que é especificamente humano [...] A diferenciação do estético nas diversas artes e gêneros, ou, para melhor dizer, a síntese dessas artes e gêneros no estético, não pode, portanto, se desenvolver senão a partir da dialética dessa relação sujeito-objeto: uma arte (ou um gênero) não pode se desenvolver ou se manter como tal, a não ser que um determinado modo de comportamento do gênero humano em relação à sociedade e, consequentemente, em relação à interação com a natureza, possua ou consiga um caráter duradouro e essencialmente típico.

Nesse sentido, a

> [...] ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é [...] um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo. E o choque de significações de imediato resulta do choque de representações (Lima, 1981, p. 219).

O processo mimético, nessa perspectiva, se traduz como múltiplas molduras, uma espécie de teatro do mundo que, formatando nossa vida social através de uma rede de representações, se vale de uma performance contínua que nem sempre nos oferece parâmetros e condições para que tenhamos plena consciência dos papéis representados (Goffman, 1975). Isso ocorre porque tal dinâmica faz com que a cultura e tudo aquilo que a ela está atrelado se pareçam com "[...] roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta" (Lima,

1980, p. 67). Assim, as práticas e hábitos parecem universais e naturais, quando, na verdade, são profundamente moldados por um contexto social específico, compreendido, aqui, como o segundo aspecto a ser considerado no processo de reconsideração da mímesis e que fundaria a visão que os pensadores pós-modernos possuem acerca desse fenômeno.

Tal natureza dialética do processo mimético, dotada de autorreferencialidade e ao mesmo tempo de um dialogismo com os adventos do campo social, é reconhecida, por exemplo, pela episteme de Antonio Candido que, em sua célebre obra *Literatura e Sociedade* (2006), destaca os procedimentos e o tratamento que deve ser dado aos condicionantes sociais para que eles sejam considerados válidos e eficientes nos domínios da estética. Em sua prospecção teórica no campo da teoria literária, o autor reforça que os fatores sociais não devem ser entendidos como meros enquadramentos históricos, responsáveis por "[...] identificar a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada", mas como agentes ou fatores "[...] da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo" (Candido, 2006, p. 15-16). Procedendo dessa forma, afasta-se o risco de nos valermos do chamado *sociologismo crítico* como fonte única e devoradora "[...] de tudo explicar por meio dos fatores sociais"; pelo contrário, a interpretação estética recepciona "a dimensão social como fator de arte", de modo que os elementos externos se tornam "[...] um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos [e] linguísticos". Essa afirmação implica necessariamente considerar que "[...] as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo" (Candido, 2006, p. 16).

Na esteira dessas reflexões, não interessa ao crítico uma perspectiva rasa entre o estético e o mundo, por meio do qual se busca apenas representar o outro; interessa, sobretudo, sondar como o universo empírico – abrangendo a estrutura social, os valores e as ideologias, bem como as técnicas de comunicação – interfere sobre a integralidade da obra e seus processos produtivos, como bem sinaliza Candido (2006, p. 30):

> O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.

Nessas circunstâncias, a arte transcende as meras experiências, vivências e intuições do artista, uma vez que ele se apropria do vasto repertório cultural e simbólico do mundo, para,

por um lado, compor os temas e formas de sua obra e, por outro, moldar o produto de suas inserções artísticas pelas expectativas e pelo horizonte interpretativo do público receptor. De todo modo, Lima (1980) salienta que esses temas e formas não figuram em terreno neutro, mas são influenciados e interagem em dinâmicas socioculturais que mantêm com a mímesis artística uma relação de pressão, influência, poder e controle que interagem especularmente entre si.

3.2 *Mímesis*, pressão social e o controle dos imaginários: imbricamentos entre fazer literário e representação ficcional dos corpos pretos

Nelson Goodman, em sua célebre obra *Modos de fazer mundos* (1995), pontua de forma muito clara que os meios de comunicação, dentre eles a linguagem e a escrita, não servem unicamente para classificar ou categorizar o que já existe, mas são imprescindíveis para a criação e a estruturação do que chamamos de mundo. Os fatos, nesse sentido, não existem à revelia das descrições que promovemos sobre eles; pelo contrário, a maneira como compreendemos o mundo se apresenta como uma construção simbólica vinculada aos sistemas de codificação e aos quadros de referências utilizados no interior das práticas sociais e que são empregados para definir as verdades e as correções sobre o que propomos sobre a existência.

Em razão disso, algumas questões precisam ser colocadas em perspectiva. A primeira delas é que a *mímesis* possui um caráter essencialmente criativo, em desalinho com a ideia tradicional de mera reprodução – e que os modos de organização por meio da qual a *mímesis* opera "[...] não são descobertos no mundo, mas construídos dentro de um mundo" (Goodman, 1995, p. 51) pela ação dos sujeitos. A segunda questão é que, considerando a multiplicidade desses modos de organização, é necessário reconhecer que os indivíduos não apenas criam mundos, mas também produzem "versões" do mundo, pois, "quando analisadas isoladamente, essas noções são quase sempre intercambiáveis" (D'Orey, 1995, p. 5). Logo, a construção de mundos, tal como a conhecemos, sempre parte de mundos preexistentes; construir é, de fato, reconstruir (Gebauer; Wulf, 1995).

Para Goodman, essas versões devem ser alvo da filosofia e não propriamente o mundo em si, tendo como finalidade maior perscrutar as diferentes maneiras de se gestar o mundo, dinâmica que inclui os processos e métodos miméticos, especialmente a literatura, dada a sua potente capacidade de reconfigurar um estado de coisas por meio de seus diferentes estilos. Assim, "[...] as artes não devem ser levadas menos a sério do que as ciências como modos de descoberta, criação e alargamento do conhecimento no sentido amplo do avanço da compreensão"; merecem, sim, ser consideradas como "parte integrante da metafísica e da

epistemologia" (Goodman,1995, p. 153). Seja como for, o que se depreende do pensamento de Goodman é sua obstinada tentativa de demonstrar a inoperância dos conceitos de identificação, semelhança, repetição, imitação e reprodução, em favor da relação sistemática entre sistema de codificação, mímesis e produção de mundo, mas que deixa passar ao largo as especificidades da *mímesis* social, entendida como a pressão e o controle social exercidos sobre os sistemas de codificação e sua capacidade de criar mundos.

Os dispositivos de controle social, conforme propõe Lima (2009), sempre se apresentaram, desde as épocas mais priscas, como algo intrínseco à estrutura das sociedades, embora se deva reconhecer que seus efeitos se tornaram mais perceptíveis em momentos de crise, transições e convulsões sociais. Para comprovar tal assertiva, o autor mostra como, no contexto do Renascimento, a crise de valores e modos de ação tornou-se o substrato para uma política de controle dos imaginários que, via literatura, legitimou uma cosmovisão religiosa que, desde a Idade Média, ditava as diretrizes do comportamento humano em suas interações sociais. Essa crise pode ser explicada, por um lado, pela retomada dos valores da Antiguidade, responsável por debates políticos e culturais centrados no humanismo e, por outro, pelos efeitos práticos da Reforma Protestante, eventos que, em conjunto, levaram a Igreja a lançar mão de mecanismos de proteção de seu domínio político-espiritual. Isso, como se sabe, ensejou um conflito entre a expressão artística e o despotismo eclesiástico, exemplificado pelo controle no universo da escrita (Lima, 2009; Sevcenko, 1986). Nesse contexto, a pressão social atuou sobre os autores, impelindo-os a adotar uma visão específica de mundo, através do amplo controle sobre suas produções literárias, materializado tanto pelo cerceamento direto do conteúdo ideológico do que era escrito – como no caso das diversas obras incluídas no Índex de Livros Proibidos (1559) – quanto pelo que Lima (2009) chama de *controle dos imaginários*. Esse procedimento funcionou/funciona, na prática, como uma supervisão indireta sobre "o nível do estilo", as "alternativas sintáticas e lexicais disponíveis", os "objetos representacionais" e "as características formais selecionadas pelo autor" (Gebauer; Wulf, 1995, p. 18, tradução nossa)[68], que, dentre outras questões, evidencia como a representação – seja artística, literária ou discursiva – é condicionada por normas sociais, políticas e culturais. Exemplo desse controle indireto pode ser encontrado em Giovanni Boccaccio e Torquato Tasso, cujas obras, incluindo personagens, eventos, símbolos e diversas realidades passíveis de serem representadas por meio da linguagem, tiveram que ser moldadas para servir a uma narrativa de controle espiritual e ideológico. Em termos práticos, observamos que tal visão coaduna com o entendimento que

[68] No original: *"level of style", "the available syntactical and lexical alternatives", "representational objects", "and formal characteristics selected by the author"* (Gebauer; Wulf, 1995, p. 18).

Jacques Rancière (2005) possui sobre “a partilha do sensível”, ou seja, a conexão entre a estética e a dimensão sociopolítica do mundo. Segundo o autor:

> Os enunciados [...] literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entres modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (Rancière, 2005, p. 59).

Dito de outro modo, as práticas estéticas não se restringem ao domínio da criação da arte; referem-se ao lugar ocupado pela arte na sociedade, bem como ao que ela “faz” em termos de influenciar o mundo, quer seja no nível da percepção, quer seja nos domínios da experiência coletiva. Uma vez que tais práticas não se apresentam como estanques, estando, portanto, sedimentadas no terreno sociocultural, elas se entrelaçam com maneiras de agir e de ser, impactando a forma como os indivíduos se apresentam e/ou são percebidos: elas influenciam em como diferentes ações e comportamentos são distribuídos e reconhecidos na sociedade, contribuindo para definir o que é visível ou invisível, o que deve ser aceito ou marginalizado no terreno sensível. Essa assertiva nos desvela o fato de que a produção do discurso, dentre eles o literário, é “[...] ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Foucault, 1999, p. 8-9). É devido a essa força implacável, capaz de moldar pensamentos, construir significados, influenciar comportamentos, desafiar ou patrocinar estruturas de poder, que os dispositivos de controle dos imaginários operam, moderando quando e como os discursos devem ocorrer.

O controle dos imaginários, no entanto, não se restringiu a esse período, exerceu seus efeitos ao longo dos tempos, transformando-se numa ferramenta imprescindível para a consolidação de estados nacionais e grupos sociais, visando, dentre outras coisas, patrocinar uma visão de mundo que lhes garantisse prestígio, reconhecimento e poder, denominada por Lima (1980) como *representação socializada*. É o que se pode notar no processo de ascensão e consolidação da burguesia europeia, em suas mais diferentes fases, a partir do século XV, momento em que “[...] a literatura foi utilizada como mecanismo de emancipação da classe média para a aquisição de amor-próprio e de articulação de suas exigências humanas contra o Estado absolutista e uma sociedade hierarquizada” (Eagleton, 1991, p. 4), principalmente com o surgimento do romance moderno.

No entendimento de Lukács (2009, p. 193), o gênero romanesco é “típico da sociedade burguesa”, porque, ao contrário do drama, que a burguesia assimilou e remodelou “em função

de seus próprios objetivos", as formas narrativas existentes em épocas anteriores, como o romance grego e o medieval, passaram por modificações tão profundas e específicas na Modernidade, que é possível falar, com segurança, de "uma forma artística substancialmente nova". Como afirma Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2010), o gênero romanesco se constituiu baseado em uma lógica atrelada às inovações do pensamento cartesiano. De acordo com o autor, a partir da visão de Descartes, a "tradição do pensamento" esmaeceu, criando as condições necessárias para que a busca da verdade se orientasse por parâmetros que a considerava "como uma questão inteiramente individual" (Watt, 2010, p. 13), inovadora e pautada na experiência humana. O romance, verdadeiro arauto da Modernidade, foi o "veículo lógico de sua cultura", tornando-se o gênero que "[...] refletiu mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora" (Watt, 2010, p. 13), valorizando, por completo, tais características.

Segundo Lukács (2009, p. 96), derivado da epopeia, gênero de caráter poético, vinculado à "fase primitiva do desenvolvimento da humanidade", marcado pela presença de heróis, pela autonomia e pela "atividade espontânea dos indivíduos", o romance, num contexto de consolidação dos estados modernos notadamente coercitivos, passa a ser concebido a partir da "prosa rasteira" e da "banalidade". Essa movência, conforme Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1958), se estabeleceu diante do fato inegável de que "[...] a individualidade não se separa do todo ético a que pertence; ela tem consciência de si somente em sua unidade substancial com este todo" (*apud* Lukács, 2009, p. 196), comprometendo significativamente a espontaneidade verificada no Período Helênico. Diante da impossibilidade de se apagar por completo o caráter poético que estava presente na época heroica, aliada ao fato de que o sujeito possui uma relação orgânica com o mundo, a ele se amalgamando, a saída encontrada pelo homem moderno foi "[...] conciliar as exigências da prosa com os direitos da poesia e encontrar uma média entre eles" (Hegel, 1958 *apud* Lukács, 2009, p. 197). Para tanto, o homem moderno promoveu uma figuração de toda realidade prosaica, trazendo à superfície as mazelas da sociedade, contra as quais passou a lutar. A realização subjetiva dos indivíduos acontece, nessa perspectiva, a contrapelo dos interesses da sociedade burguesa, marcada neste contexto por uma contradição que evidencia, por um lado, "o progresso técnico material" e, por outro, "um rebaixamento de muitos aspectos decisivos da atividade espiritual e social" (Lukács, 2009, p. 197-198). Numa explicação um pouco mais detalhada, percebemos que o indivíduo burguês, gestado a partir do século XVI e consolidado com a Revolução Industrial, se distancia de uma visão isolacionista e, através de uma nova sociabilidade, em que as origens e o valor subjetivo do cidadão se

assentam em sua capacidade produtiva, passa a articular a dimensão coletiva como meio para seus fins privados.

O resultado de tudo isso é que o romance moderno deixa de representar a totalidade da sociedade, como ocorria nas epopeias, passando a representar tanto as classes que a constituem bem como os conflitos gerados da interação entre elas. Sendo assim, emergem dessa dinâmica a ideia de meritocracia, a luta de classes, a mais-valia e, por fim, a exploração laboral do proletariado e dos povos periféricos do mundo, instâncias cuja abstração ganha materialidade, na tessitura narrativa do romanesco, por meio da dimensão do "ocaso", uma espécie de "historiografia da vida privada" que "não se rebaixa 'ao nível da crônica banal', mas se reveste da capacidade de desvelar 'concretamente' as grandes forças históricas da sociedade burguesa" (Lukács, 2009, p. 209). É com base nessa premissa que temas como a acumulação de riquezas, a força do mercado e do espírito capitalista, a ambição, as arrelias, as aspirações e ilusões burguesas viram a luz nas tramas de nomes como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Thomas Mann, Stendhal (Henri-Marie Beyle), Ivan Turguêniev e Fiódor Dostoiévski, transformando-se num instrumental por meio do qual os autores manifestam as contradições insolúveis de sua própria sociabilidade.

Em contrapartida, enquanto se lança um olhar crítico para a maneira como as relações burguesas são travadas no âmago da sociedade, o romance moderno também foi utilizado como uma ferramenta poderosa pela burguesia, para legitimar suas aspirações e interesses, valendo-se do controle dos imaginários. Quando se observa, por exemplo, a trama de *Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe, há uma defesa enfática da moral burguesa. Por meio dos adventos do capitalismo, promove-se a ideia de que o indivíduo deve buscar um enquadramento que esteja de acordo com o seu mérito pessoal, de modo a garantir-lhe uma identidade ou uma posição social, nem que para isso seja necessário legitimar e classificar como justo um estado de coisas responsável pelas desigualdades e pelas injustiças norteadoras da era moderna e sua ordem econômica (Armstrong, 2009). Ignorando temas sentimentais mais populares, na busca desenfreada por um status pautado pela lógica de um *homus economicus*, Crusoé torna-se o epítome de um perfil de indivíduo que, guiando-se por uma profunda preocupação com bens materiais conquistados com o trabalho contínuo, foi capaz tanto de vender um garoto negro (a quem prometera proteção) quanto de se transformar num traficante de escravos, conjunto de ações que sinalizam para um *modus operandi* típico do sistema global capitalista (Bonnici, 2012; Watt, 2010). Para Crusoé, as pessoas estão esvaziadas de sua ontologia, valem somente se representarem a oportunidade de uma relação pecuniosa. Elas são mercadorias; podem ser descartadas, vendidas, dada a natureza de sua reificação. Não possuem valor, somente preço,

transmutado em sua mão de obra ou no valor de sua própria corporalidade, compreendidas como a força motriz de seu enriquecimento (Watt, 2010; Bispo, 2017).

Entretanto, a despeito das ações, no mínimo, duvidosas de Crusoé ao longo de sua aventura, nota-se na superfície, nas entrelinhas e nos escombros da tessitura narrativa de Defoe, uma defesa enfática das bases sobre as quais se assenta a ideia de capitalismo e, por conseguinte, da classe burguesa. A maneira como o romance moderno, forjado sob a égide do capital e do trabalho, justifica as ações deletérias de uma classe em ascensão, legitima a exploração do homem pelo homem e, simultaneamente, reforça a ideia de que o sucesso se circunscreve à individualidade, à iniciativa e ao esforço, esmaecendo, por completo, a ação da matriz colonial do poder que viabilizou tal prosperidade (Bispo, 2017). Controlar como essas imagens são construídas no âmbito do discurso é, neste contexto, uma forma de consolidar a visão de mundo de uma classe que estava em plena ascensão, apagando o rastro de sangue deixado no caminho pavimentado pelo desenvolvimento capitalista (Lima, 2009; Bispo, 2017).

Esse sangue, além daquele que gotejou das veias do proletariado, sustentando a mais-valia responsável pela riqueza da classe burguesa, foi também derramado por um contingente de povos escravizados que, no infortúnio de sua diáspora, funcionaram como a lenha que aqueceu as fornalhas do capitalismo. Como se aventou no primeiro capítulo deste trabalho, não se pode refletir sobre burguesia, capitalismo, industrialização, ocupação das Américas ou imperialismo sem mencionar como os negros foram reificados, transformados em moeda e mercadoria, dentro de uma lógica de exploração e extermínio que marcou a história da civilização ocidental. Diante da barbárie, vários discursos pseudo justificativos, dentro da lógica da colonialidade do saber, esmeram-se em avalizar a escravização do negro e a sua utilização como arrimo do sistema global do poder, contando com a construção de um imaginário que desumanizava o corpo negro quanto à sua cognição, à sua cultura, à sua corporalidade e à sua sexualidade. Se, no inconsciente coletivo, pairasse uma imagem de um negro néscio, culturalmente inferior, violento, bestial, sexualmente desregrado e reduzido à potência de seus músculos, a sua exploração estaria avalizada, e a consciência burguesa, seja lá o que isso possa significar, estaria em paz para seguir a sua marcha em busca da manutenção de seu *status* social (Watt, 2010; Mbembe, 2018; Munanga, 2020). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo* (2020), destaca, com clareza, a maneira como a sociedade capitalista criou um robusto e difuso aparato discursivo que, ao formular um corolário racializador, se estendeu por diversas áreas do saber e das artes, com o objetivo de estabelecer, por meio do controle dos imaginários, a base de sustentação do sistema burguês de produção:

> [...] perceba de maneira altiva, lúcida e consistente como teus inimigos não apenas os governadores sádicos e prefeitos torturadores, não apenas os colonos flageladores e banqueiros gananciosos, não apenas pomposos políticos lambendo cheques e magistrados à venda, mas, da mesma forma e da mesma maneira, *jornalistas venenosos, acadêmicos boçais endollardados de tolices, etnógrafos metafísicos e dogonados, teólogos excêntricos e belgas, intelectuais tagarelas,* fedendo à coxa de Nietzsche ou calândares-filhos-de-reis caídos de não se sabe qual Pléiade, os paternalistas, os que dão beijinhos, os corruptos, os que dão tapinhas nas costas, os amantes do exotismo, os divisores, os sociólogos agrários, os adormecedores, os mistificadores, os farsantes e, de maneira geral, todos aqueles que, desempenhando seu papel na sórdida divisão do trabalho em defesa da *sociedade ocidental e burguesa*, estão tentando de várias maneiras, e por uma infame diversão, desintegrar as forças do Progresso até mesmo negar a própria possibilidade do Progresso – todos os capangas do capitalismo, todos os apoiadores declarados ou envergonhados do colonialismo saqueador, todos responsáveis, todos odiosos, todos negreiros, todos sujeitos agora a agressões revolucionárias. [...] o ponto essencial é que sua muito aleatória boa-fé subjetiva é irrelevante diante do significado objetivo e social do mau trabalho que fazem como *cães de guarda do colonialismo* (Césaire, 2020, p. 45-46, grifos nossos).

Ao decuparmos a propositura de Césaire, percebemos que os campos do conhecimento, a despeito de suas especificidades divergentes, constituíram uma profusão de afluentes discursivos que, convergindo para a foz das indignidades, formaram um oceano, cujas águas profundas e escuras revelam a quintessência de narrativas torpes e de argumentos ineptos, responsáveis por transformar indivíduos em "capangas" ou "cães de guarda" de um sistema alicerçado no arbítrio, na violência e no sequestro da autonomia e dos horizontes existenciais de povos escravizados.

Toma-se como exemplo, para ratificar essa afirmativa, o papel da filosofia na construção desse arcabouço estigmatizador. Diversos pensadores, como Buffon (Georges-Louis Leclerc), Voltaire (François-Marie Arouet), Denis Diderot e Immanuel Kant, apresentaram teses que, de uma forma geral, se alicerçam na ideia de uma suposta inferioridade natural, intelectual e cultural do homem negro, o que sustentaria o destino inglório que sobre ele se abateu (Santos, 2002). Na esteira desse pensamento "filosófico", a ideia de inferioridade do negro apresentou um caráter multifacetado, cuja complexidade se manifestou nos mais diferentes matizes que, projetando seus efeitos no terreno amplo do discurso, alcançou diferentes domínios das ciências sociais. No campo da antropologia, esteve presente nas postulações teóricas de Joseph Arthur de Gobineau que, pautadas na ideia de diferenciação entre as raças, tornou-se a fagulha e o combustível do supremacismo mundo à fora. Pierre Gourou, do campo da geografia humana, também ofereceu sua parcela de contribuição para a construção desse cenário, ao associar, com seus estudos, o desenvolvimento civilizacional à maldição biológica e à territorialidade,

afirmando um determinismo natural que, do ponto de vista científico, conforme nos explicam Césaire (2020) e Munanga (2020), se transformaria num dispositivo capaz de fomentar tanto a diminuição intelectual, moral e social quanto a prática de ilícitos penais, nos moldes como Cesare Lombroso sinalizou em *O homem delinquente* (1876). Entranhando-se no tecido social como uma doença epidêmica, o esfacelamento ontológico do negro também se fez notar em tantas outras áreas, como a etnologia, a psicologia e a sociologia. Um exemplo disso são as teorias eugenistas que, gestadas nos Estados Unidos e Europa, aportaram, no Brasil, no século XIX, difundidas por nomes como Raimundo Nunes Rodrigues, Oliveira Viana e Sílvio Romero, para quem a raça e o clima seriam imprescindíveis para explicar fatores que colocam como inferior "a natureza indolente do brasileiro, as manifestações tíbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato" (Ortiz, 1982, p. 16). E, independentemente da área do (des)conhecimento, o que cingia o entendimento desses teóricos era o *modus operandi* utilizado para formar a sinfonia de uma ação orquestrada para atender a uma determinada visão de mundo. Com seus primitivismos à tiracolo, "[...] suas investigações direcionadas, suas generalizações interesseiras, suas especulações tendenciosas, sua insistência no caráter à parte" (Césaire, 2020, p. 47), tudo funcionava como uma ode ao espírito burguês e às demandas do processo produtivo capitalista, outorgando ao homem branco o direito de ocupar, oprimir e subjugar, numa licenciosidade passível de justificar um terror travestido de progresso, materializado na fala de Victor Hugo, em sua defesa do Imperialismo francês:

> O século XIX transformou o negro em um homem; o século XX fará da África um mundo. (Aplausos entusiásticos.) Reconstruir uma nova África, torná-la apta à civilização, eis o problema. A Europa o resolverá. Avante, povos! Apropriem-se desta terra. Tomem-na. De quem? De ninguém. Tomem esta terra de Deus. Deus dá a terra aos homens; Deus oferece a África à Europa. Tomem-na, não para a guerra, mas para a paz; não para o canhão, mas para o arado; não para a espada, mas para o comércio; não para a batalha, mas para a fraternidade. (Aplausos prolongados). Derramem seu excesso populacional nessa África e, ao mesmo tempo, resolvam suas questões sociais, transformando seus proletários em proprietários. Avante! Construam estradas, portos, cidades; cresçam, cultivem, colonizem, multipliquem-se! E que, nessa terra, cada vez mais livre de reis e sacerdotes, o Espírito Divino se afirme pela paz e o Espírito Humano pela liberdade! (Hugo, 2009, p. 87-88, tradução nossa).[69]

[69] No original: *"[...] au dix-neuvième siècle, le blanc a fait du noir un homme; au vingtième siècle, l'Europe fera de l'Afrique un monde. (Applaudissements.) Refaire une Afrique nouvelle, rendre la vieille Afrique maniable à la civilisation, tel est le problème. L'Europe le résoudra. Allez, Peuples! emparez-vous de cette terre. Prenez-la. A qui? À personne. Prenez cette terre à Dieu. Dieu donne la terre aux hommes, Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-la. Où les rois apporteraient la guerre, apportez la concorde. Prenez-la, non pour le canon, mais pour la charrue; non pour le sabre, mais pour le commerce; non pour la bataille, mais pour l'industrie; non pour la conquête, mais pour la fraternité. (Applaudissements prolongés.) Versez votre trop-plein dans cette Afrique, et*

O vazio a que ele alude (“terra de ninguém”) é “[...] a premissa do europeu para ocupar a terra que, do seu ponto de vista, lhe pertence, para subjugá-la, fazendo-a produzir para seu enriquecimento” (Bonnici, 2012, p. 102). Tal ocupação atendia a um reclame ou a uma “urgência capitalista”, uma vez que a natureza é compreendida como “um produto social” e, nesse contexto expansionista, “[...] assumia uma clara função [..] política” (Smith, 1988, p. 45). Essa ideia de vazio, conforme nos ensina Homi Bhabha (1998, p. 118-119), é identificada por meio de uma dinâmica de poder que não só se apresenta como disciplinar, mas também se traduz como uma instância fetichista centrada numa “pulsão escópica”, em que o olhar possibilita a satisfação de um desejo de controle. Isto é, o colonizador demonstra certo prazer em preencher esses vazios com toda sorte de estereótipos, desvelando que esse poder, por meio de um “consentimento ativo, real ou mítico”, apresenta uma pertença produtiva, capaz de criar identidades e subjetividades. E é justamente essa prerrogativa que habita o discurso de Hugo, quando suas palavras são enunciadas, sendo desnecessário comentar que, se um homem das letras é capaz de, a partir de um olhar eurocêntrico, proferir um discurso com essa carga de desumanidade e fetichismo, por certo é que sua obra possa, em tese, recepcionar essa visão. Isso se confirma na trama de *Bug-Jargal* (1826), na qual Hugo, mesmo abordando uma insurreição escrava no contexto da Revolução Haitiana, não consegue se desgarrar completamente da estereotipia, já que retrata personagens negros de maneira essencialista, separando-os do ideal europeu de civilização e racionalidade. O olhar de Hugo, conhecido por trazer luz às questões humanitárias no campo da literatura, é incapaz de representar o negro com a devida humanidade, servindo como ferramenta de controle dos imaginários em relação aos corpos negros. A referência a Hugo parece-nos oportuna nessa discussão, por desvelar que, para além dos discursos da filosofia e das ciências, também a literatura foi instrumentalizada pela política racializante da matriz colonial do poder.

Corroborando tal entendimento, Mbembe (2018, p. 121) evidencia como, no contexto das colônias francesas, a literatura juvenil, especialmente as obras de Júlio Verne, foi utilizada para criar um imaginário em torno da figura do negro, retratado como uma “criança idiota”. Por essa visão, tal ignorância seria proveniente de um “defeito congênito da raça negra”, passível de cura mediante a ação civilizadora dos colonizadores, sempre retratados como “guias e

---

du même coup résolvez vos questions sociales, changez vos prolétaires en propriétaires. Allez, faites! faites des routes, faites des ports, faites des villes; croissez, cultivez, colonisez, multipliez; et que, sur cette terre, de plus en plus dégagée des prêtres et des princes, l'Esprit divin s'affirme par la paix et l'Esprit humain par la liberté!” (Hugo, 2009, p. 87- 88).

protetores" (Mbembe, 2018), a exemplo do que ocorre na tessitura narrativa de Robinson Crusoé, já mencionada nesta seção.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Hellen Tiffin (1991) destacam, no entanto, que a trama de Defoe foi construída sob uma ética que confere mais importância à desobediência de Crusoé aos conselhos paternos do que propriamente ao tráfico de escravos do qual o protagonista faz parte. Esse enquadramento mostra que "[...] os participantes [colonizador e colonizado], são imobilizados num relacionamento hierárquico em que o oprimido está fechado em sua posição pela suposta superioridade moral do grupo dominante" (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 1991, p. 170, tradução nossa)70. Desse modo, a estrutura de opressão é responsável por promover, na verdade, o aculturamento e a destruição da linguagem e das cosmovisões dos povos subalternizados, dentre eles indígenas e negros, num ciclo de violência que Fanon (1968), Wa Thiong'o Ngugi (1972) e Chinua Achebe (2016) consideram uma das políticas mais truculentas e extremas do processo de colonização.

A referida instrumentalização da literatura, como acontece em *Bug-Jargal*, se faz presente inclusive em obras que se pretendem críticas ao processo da colonização ou do imperialismo. No *coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad, atesta isso. Em sua tessitura narrativa, Conrad, à revelia das premissas preconizadas por Lukács (2016) – para quem o princípio da ação e dos conflitos sociais possibilita ao mesmo tempo a força motriz do destino dos personagens e o reconhecimento de um grande romance –, cria uma trama incapaz não só de romper "[...] com a concepção 'oficial' de história e sociedade", mas também de captar "em sua representação viva os estratos e correntes sociais que realizam a transformação efetiva da sociedade, a real criação de novos tipos humanos" (Lukács, 2016, p. 93). Essa deficiência ocorre porque a ação à qual alude Lukács está, na trama de *No coração das trevas*, circunscrita ao domínio do colonizador, restando ao indivíduo subalternizado não só uma posição estática e limitada, mas também uma existência fantasmagórica, embebecida pelo exotismo, pela rusticidade, pelo atraso e pela inumanidade. Como consequência, temos a criação de um determinismo geográfico que, seguramente, dialoga com um misticismo tão típico do olhar eurocentrado que, na trama, se materializa em efeitos descritivos e numa ideologia decadente. É essa ideologia que, exclui, por completo, o subalternizado do campo da ação, impossibilitando a recepção da ideia de que *No coração das trevas* possui um compromisso com a denúncia das mazelas perpetradas pelo Imperialismo (Achebe, 2016).

---

[70] No original: *"[...] participants are frozen into a hierarchical relationship in which the oppressed is locked into position by the assumed moral superiority of the dominant group [...]"* (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 1991, p. 170).

Na esteira dessas considerações, Achebe (2016) afirma que, mesmo diante das descrições problemáticas realizadas por Conrad a respeito dos corpos pretos, é comum, no terreno da fortuna crítica, a afirmação de que ele, em sua escritura, não "[...] se preocupa tanto com a África, mas com a deterioração de uma mente europeia causada pela solidão e pela doença"; ou, ainda, "[...] que o ponto da história é ridicularizar a missão civilizadora da Europa na África" (Achebe, 2016, p. 21, tradução nossa)[71]. Essas defesas, junto com a argumentação de que o autor "[...] é menos generoso com os europeus na história do que com os nativos", não possuem lastro na estética de Conrad, visto que, na centralidade de sua narrativa, a África funciona "[...] como um cenário e pano de fundo que elimina o africano como fator humano", tornando-se "[...] um campo de batalha metafísico desprovido de toda humanidade reconhecível, no qual o europeu errante entra a seu próprio risco" (Achebe, 2016, p. 21, tradução nossa)[72]. Na prática, o que se vê em No coração das trevas é um processo reducionista, que, desentologizando a África e os africanos, enseja o seguinte questionamento: "um romance que celebra essa desumanização, que despersonaliza uma parte da raça humana, pode ser chamado de uma grande obra de arte?" (Achebe, 2016, p. 21, tradução nossa)[73]. A resposta de Achebe (2016) é "não!". E, ainda que esta obra de Conrad possa ser incluída, pelo cânone tradicional, "entre a meia dúzia de maiores romances curtos da língua inglesa", Achebe a classifica como "ofensiva" e "deplorável", assegurando que ela "desfila da forma mais vulgar preconceitos e insultos dos quais uma parte da humanidade sofreu agonias e atrocidades indizíveis no passado e continua a fazê-lo de muitas maneiras e em muitos lugares, ainda hoje!" (Achebe, 2016, p. 21, tradução nossa)[74]. Esse conjunto de características, em sua visão, a coloca como um arauto da barbárie, travestido de um suposto denuncismo contra o Imperialismo, notadamente míope, canhestro e que silencia as vozes de quem sofreu as violências do sistema capitalista, transformando-o em mero tema.

---

[71] No original: *"[...] that Conrad is concerned not so much with Africa as with the deteriora tion of one European mind caused by solitude and sickness. [...] that the point of the story is to ridicule Europe's civilizing mission in Africa"* (Achebe, 2016, p. 21).

[72] No original: *"[...] less charitable to the Europeans in the story than he is to the natives [...] as setting and backdrop which eliminates the African as humari fator [...] as a metaphysical battlefield devoid of all recognizable humanity, into which the wandering European enters at his peril"* (Achebe, 2016, p. 21).

[73] No original: *"[...] a novel which celebrates this deshumanization, which despersonalizes a portion of the human race, can be called a great work of art"* (Achebe, 2016, p. 21).

[74] No original: *"[...] among the half dozen greatest short novels in the English language, [...] offensive and deplorable [...] parades in the most vulgar fashion prejudices and insults from which a section of mankind has suffered untold agonies and atrocities in the past and continues to do so in many ways and many places today*!" (Achebe, 2016, p. 21).

Nesse sentido, em *Bug-Jargal* e *No coração das trevas*, os autores se tornam porta-vozes do povo negro. Narram, por meio de uma procuração que os autoriza a retratá-los da maneira que melhor lhes aprouver, uma representação que atende a um propósito social e, mesmo quando se alardeia uma certa visão crítica do mundo, a realidade se impõe no terreno lexical e imagético da representação. Se um autor branco consegue promover estereotipias a respeito das cosmovisões e da corporalidade de indivíduos racializados, controla-se um imaginário a respeito desses corpos, definindo como eles devem ser representados e vistos pelo conjunto do corpo social. Dentro dessa lógica capitalista, a literatura, pensada como uma forma de expressão dos valores, das aspirações e dos dilemas da classe burguesa emergente, excluiu sistematicamente indivíduos que não pertenciam a esse espaço de privilégio social e econômico, de modo que os negros foram frequentemente representados como párias e subalternizados, meros elementos temáticos apartados do campo representacional burguês. É essa mesma lógica que se observa quando se perscruta o itinerário histórico de controle dos imaginários dentro da literatura brasileira que, em sua fase primeva, atende a uma determinada visão de mundo ou, mesmo revestindo-se de uma criticidade aos sistemas de opressão, trai seus propósitos ao retratar o negro como um ser inumano em termos ontológicos, cognitivos e sexuais.

3.3 Classe social, liberalismo e representação: o corpo do homem negro sob a ótica distanciada na literatura brasileira

Antecipando o pensamento de Mbembe em *Crítica da razão negra* (2018), Cuti, em *Literatura Negro-Brasileira* (2010), postula que, no contexto da escravização e do racismo que pavimentou o percurso histórico-formativo de nosso país, buscou-se justificar as relações de violência e dominação dos povos de origem africana mediante um aparato discursivo disseminado "cotidianamente nos produtos culturais, por meio do rádio, jornal, televisão, cinemas, artes plásticas, literatura", dentre outros veículos de comunicação em massa. Segundo Cuti (2010, p. 25), o arcabouço discriminatório – produzido "[...] pela prática do preconceito que se constitui na rejeição do outro, seja por desqualificação verbal, seja por agressão física – não opera somente no espectro das relações interpessoais. A discriminação se faz presente no ato da produção cultural, inclusive na produção literária", de modo que, quando um autor produz seu texto, manipula o seu acervo de memória que, via controle dos imaginários, aciona a maquinaria propulsora de seus preconceitos. "É assim que se dá um círculo vicioso que alimenta os preconceitos já existentes" (Cuti, 2010, p. 25), fazendo com que arte e vida, vida e

arte, funcionem como engrenagens articuladas decisivas para a maneira como os corpos negros são vistos e representados.

Eduardo Assis Duarte (2013, p. 146) sublinha que, no contexto da literatura brasileira, o silenciamento da voz do negro e seu afastamento do fator humano, traduzidos numa representação meramente temática, se deve a um passado histórico de escravização e preconceito que sustentou o sistema de produção capitalista, corroborando, portanto, a discussão até agora desenvolvida. Embora não queiramos, aqui, acionar "[...] o mecanicismo sociológico que encara a arte como reflexo da realidade histórica e social" (Duarte, 2013, p. 146), não se deve fechar os olhos às forças sociais que, no contexto da escravização colonial e de emancipação do Brasil, disciplinavam a produção literária, buscando revestir o negro com a indumentária do estereótipo para manter o status quo ligado aos interesses de uma burguesia agrária.

Nessa conjuntura, não se pode ignorar o fato de que, no Brasil, "[...] o romântico espírito de independência e liberdade estava inextrincavelmente ligado ao espírito de nacionalismo e à procura por uma autêntica identidade brasileira" (Brookshaw, 1983, p. 27), encontrando na literatura do período uma difusora dos princípios da nação recém-emancipada. Para simbolizar essa nova era e um novo projeto de país, elegeu-se a figura do indígena que, representando "a força e a exuberância da natureza brasileira e da poética simplicidade do 'selvagem nobre' de Rousseau, já sinalizava, por meio da devoção que possuía em relação à beleza do colonizador, uma 'manutenção da estética branca'" (Brookshaw, 1983, p. 27). Na medida em que os corpos negros foram aparecendo dentro do escopo da literatura indianista, especialmente na alencariana, essa presença servia como mero contraponto à figura do índio que, alçado à condição de mito na visão do cânone vigente, gozava de primazia em termos de atração literária, contrastando com o negro, visto como detentor de "uma índole escrava, humilde e resignada" (Brookshaw, 1983, p. 27).

Os escritores brasileiros do período foram impelidos a abordar as questões que envolviam os negros e o tratamento que a eles era dispensado, já que "[...] o prolongamento da escravidão dependia consideravelmente da maneira como os negros eram tratados" (Brookshaw, 1983, p. 28). Em tais circunstâncias, a partir de 1850, as representações sobre a negritude emergiram com mais frequência, demonstrando uma sinergia que convergia para a ideia de um negro visto de forma distanciada e objetiva, na acepção que Domício Proença Filho (2004) nos propõe. Influenciada pela edição brasileira de *A Cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe, umas das primeiras representações dentro dessa política de controle foi a do negro fiel. Em *O Cego* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo, espécie de emissário das

oligarquias cafeeiras, é possível vislumbrar a natureza subserviente que pauta a relação de escravizado e patrão, definindo uma cumplicidade instrumentalizada para jamais questionar a instituição da escravatura: “Serei grato e fiel eternamente / Sou vosso escravo – não! Sou mais que isso / Sou cão fiel, que vossos pés vigiam” (Macedo, 1849, p. 149).

Essa mesma representação subserviente pode ser verificada em Franklin Távora que, em romances como *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), centrados nas plantações de açúcar do Recife, ressaltava as qualidades “[...] essencialmente passivas e respeitáveis do negro, enquanto não esquecia de recordar seu bom patriotismo para distingui-lo das hordas de cangaceiros que costumavam ser os modelos pelos quais geralmente as classes brancas dominantes no Nordeste julgavam os brasileiros não brancos” (Brookshaw, 1983, p. 27). Entre outras coisas, ao fazer esse movimento, Távora ambicionava destacar a necessidade de abolir a escravidão, evidenciando as vantagens do trabalho livre, cidadão e humanizado, enquanto ocultava que essa proposição era, acima de tudo, uma necessidade regida pelas demandas do mercado capitalista global, mais do que um anseio verdadeiramente desejável. Entretanto, não é apenas da imagem do negro fiel que a literatura de Távora se alimenta, já que, quando o autor tem a oportunidade de produzir o estereótipo do *negro maléfico*, ele assim o faz por meio de uma descrição repulsiva, quase que demoníaca, tal qual ocorre em *O Cabeleira*: “– Dito e feito, Joaquim. Quando será isso? Hoje? Amanhã? perguntou José-trovão, negro hediondo, cuja cara apresentava profundas cicatrizes e cujos olhos, vermelhos como tomates, padeciam de estrabismo divergente” (Távora, 1876, p. 127).

Todavia, com a expansão da literatura abolicionista, as obras literárias que recorriam a essa última imagem tornaram-se muito mais recorrentes, buscando uma nova lógica para a necessidade de extinção do regime escravocrata. Partindo da premissa de que os negros eram perigosos para os seus donos, os escritores justificam tal ideia ancorando-se numa suposta degeneração moral desses indivíduos, o que, em última instância, patrocinava o pavor em relação ao homem negro no seio da sociedade (Moura, 1994). Representada por meio do negro escravizado, sempre às voltas com fugas para os quilombos, a figura do negro imoral representava uma dupla ameaça, tanto em âmbito privado, dada a sua violência sexual em potencial, quanto no plano da ameaça sistêmica, em razão de seu caráter subversivo. Traços desse tipo de representação podem ser encontrados em *Vítimas-Algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, e em *Mauro, o escravo* (1864), de Fagundes Varela. Nessas obras, os autores, no afã de revelar que a escravidão era a fonte da degenerescência do negro, acabam por explicitar uma visão alinhada aos preconceituosos europeus; assim, qualquer advento nocivo à sociedade deveria ser associado à África e tudo aquilo que é positivo deveria ser

tributado à civilização branca (Brookshaw, 1983). Era como se dissessem: “Eles são perigosos; liberte-os! Afastem-se desse convívio com o mal!”.

Essa visão deletéria a respeito do negro, no contexto da abolição dos escravizados, alcançou nomes de autores que, no imaginário coletivo, são defensores incontestes da causa negra e possuem um discurso voltado para a denúncia das mazelas do sistema escravagista, como é o caso de Castro Alves. Dentro da chamada literatura abolicionista, segundo Proença Filho (2004, p. 163), “[...] o poeta baiano não atribui, na quase totalidade dos seus poemas sobre a escravidão, qualquer movimento de reação ou de revolta ao escravo”. Pelo contrário, em sua escritura, geralmente os negros marcados por uma “atitude resignada”, responsável por delinear o que se convencionou nomear de imagem do *negro vítima*, como o que ocorre em seu célebre poema “Vozes d’África”, publicado pela primeira vez em 1868: “Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada [...] Perdida marcho em vão! Se choro... bebe o pranto a areia ardente: / Talvez... pra que meu pranto, ó Deus clemente! Não descubras no chão! / Basta, Senhor! Do teu potente braço / Role através dos astros e do espaço / Perdão pros crimes meus!” (Alves, 2013, p. 31-33). Por outro lado, essa mesma sequência lírica do poema, que pode ser lida como uma intercessão pelos povos escravizados, não indica necessariamente que “o poeta dos escravos” estava imune à visão perpetrada por Joaquim Manuel de Macedo. Quando se observa, por exemplo, a sequência dos versos de “Vozes d’África”, é possível notar que Castro Alves, como analisa Proença Filho (1988), embora assuma “direta e enfaticamente a bandeira da libertação dos escravos”, ainda estava marcado “por uma visão ‘branca’” que, quase sempre “molhada de emoção ou iluminada de indignação sincera”, não consegue escapar de armadilhas estigmatizantes, como é o caso do mito de Caim. Neste, a atrocidade homicida teria relegado seus descendentes (africanos) à pobreza e ao infortúnio: “Cristo! embalde morreste sobre um monte ... / Teu sangue não lavou de minha fronte / A mancha original. / Ainda hoje são, por fado adverso, / Meus filhos – alimária do universo, / Eu – pasto universal [...]” (Alves, 2013, p. 33).

Embora a lírica de Castro Alves tenha se notabilizado por essa imagem do *negro vítima,* em *Gonzaga* ou a *Revolução de Minas* (1867), ele retoma a ideia do *negro subversivo*, representando-o como um criminoso em potencial, capaz de participar de conspirações contra os poderes legalmente constituídos. Consequentemente, tem-se uma representação que nitidamente reforça que o autor tratava o tema do oprimido a partir do ponto de vista da classe a que pertencia, com uma mistura de idealismo e receio. Seja como for, o que se deve salientar sobre a escrita abolicionista, no interior da qual é importante destacar Joaquim Manuel de Macedo, Fagundes Varela e Castro Alves, todos eles filhos da aristocracia rural, é que essa escrita via as temáticas sobre o escravizado como mais um problema do branco, não como uma

reivindicação do negro. Sua preocupação era, sobretudo, "[...] com o aspecto humano da missão a que se [dedicavam] e com a extinção da 'mancha' da escravidão que atentava contra os ideais do liberalismo então vigente" (Proença Filho, 1988, p. 27). Nesse sentido, a literatura abolicionista traduziu-se como um instrumental confortável para a estigmatização oriunda da realidade brasileira, posto que chancelou a aceitação dos negros como "emocionalmente e socialmente bem comportados"; desde que, "como Isaura, saibam reconhecer o 'seu lugar'" (Proença Filho, 1988, p. 28) ou que, a exemplo de O Cego, de Macedo, optem pela renúncia e pela subserviência.

Com o fim da terceira fase do Romantismo no Brasil e superado o fôlego da literatura abolicionista, o Naturalismo surge, sem, no entanto, propor uma alteração nos expedientes de representação ficcional dos corpos pretos (Brookshaw, 1983). Segundo Nelson Werneck Sodré, em *O Naturalismo no Brasil*, com a abolição da escravatura e a instituição da República, a pequena burguesia, que desde a época da mineração já exercia influência sobre a imprensa, as letras, as escolas superiores, o parlamento, as lutas dos partidos e as rebeliões armadas, passa a apresentar um crescimento vertiginoso nas cidades e a dar "[...] o tom a muitas das formulações políticas e [...] artísticas, num país de tradição latifundiária e de trabalho escravo" (Sodré, 1965, p. 160). A base sobre a qual se assentavam tais proposições era legitimada a partir do exterior, num movimento que – atendendo a necessidades objetivas e não a uma mera escolha –, despertou fascínio e povoou as mentes intelectuais da época com um ethos de superioridade e modernidade. É justamente nas ideias correntes no exterior, especialmente o positivismo e o Darwinismo Social, que o Naturalismo se pauta para criar uma panfletagem ideológica que atendia à sua visão de mundo (Sodré, 1965). Centrado nessas ideias, o Naturalismo brasileiro propunha representar a realidade de maneira objetiva, quase científica, acreditando que o comportamento humano poderia ser explicado por fatores biológicos e ambientais, possibilitando, dentre outras coisas, a "rédea larga a um estudo clínico do negro", no qual sua animalidade se materializaria, "[...] não apenas na liberdade de descrição, mas na consideração de certos tópicos proibidos até então, tais como homossexualidade, o contato sexual entre homem negro e mulher branca e a incontrolável sensualidade do negro em geral" (Brookshaw, 1983, p. 44).

No escopo da literatura naturalista, a escravidão, compreendida como um determinismo, é responsável pelo comportamento nocivo e desregrado dos corpos negros, uma espécie de herança que os torna lascivos, incontroláveis, pervertidos e capazes de promover a desarmonia de todo o corpo social. Criou-se, portanto, aquilo que se convencionou chamar de imagem do *negro pervertido*. Exemplo desse tipo de representação pode ser encontrado em *Bom Crioulo*

(1895), de Adolfo Caminha, primeira obra a colocar o negro numa posição central, e na qual o amor homoerótico entre o marinheiro racializado Amaro e o cadete louro Aleixo é classificado como "delito contra a natureza". Embora toda relação seja entre dois homens, a balança, neste caso, tende a pender para o lado de Amaro, cuja homossexualidade e violência são colocadas na conta de sua origem escrava, comportamento que, ao fim e ao cabo, selará seu destino e desencadeará a morte de seu amante.

Seguindo essa mesma lógica, a premissa que emerge da obra de Caminha pode ser encontrada, guardados alguns aspectos diferenciais, na obra de Júlio Ribeiro. Em *A carne* (1888), o contato de Lenita com o cotidiano devasso dos escravos ativa seus instintos sexuais, transformando-a numa ninfomaníaca (Proença Filho, 2004). O que cinge essas duas tramas é a sugestão de que o contato com negros seguramente trará prejuízos a quem deles se aproximar, já que sua concupiscência e sua ausência de pudores possuem uma natureza contagiosa, traduzindo-se como uma doença social. Por meio dela, o vírus da indecência entra pelos poros ou pelas vias aéreas e destrói, por completo, o metabolismo moral das pessoas, visão que evidencia, em termos práticos, uma continuação lógica do ideário da literatura abolicionista (Brookshaw, 1983).

Contudo, no terreno dessas considerações, nenhuma figura mereceu mais atenção do que o(a) mulato(a), e isso se deve ao fato de que, no contexto pré-abolição, a mestiçagem apresentava-se muito mais ameaçadora para a identidade étnica da burguesia do que o negro escravizado, razão pela qual o mestiço e sua relação com o determinismo biológico tornaram-se tema de diversas obras (Rabassa, 1965).

Durante o período naturalista, essa relação determinista envolvendo a figura do mestiço pode ser facilmente vislumbrada em *O Mulato* (1881), obra na qual a relação de um mulato educado e a pálida heroína Ana Rosa é marcada pelos efeitos nocivos da paixão racializada sobre a fragilidade da condição feminina. Aquela figura híbrida, mescla de fidalguia e brutalidade, funcionava como um torpor, uma espécie de força natural capaz de, como o que ocorre em A carne, não apenas cooptar e enredar sua amante num revolver de emoções incontroláveis e subversivas, mas também conspurcar a personalidade de alguém que outrora atendia aos ditames daquele universo social (Rabassa, 1965; Brookshaw, 1983).

Na mesma direção de *O Mulato*, essa relação sinérgica entre uma força determinista e o comportamento das personagens pode ser verificada em *O Cortiço* (1890). Eliminado, na trama, por um personagem branco, o mulato Firmo, primeiro amor da mestiça Rita Bahiana, acaba por evidenciar que homens brancos, quando comparados a homens negros ou mulatos, reúnem as melhores condições para sobreviver na selva social. Noutras palavras, o mais forte sempre

vence, máxima que remete, de forma clara, às teorias darwinistas instrumentalizadas para a constituição do discurso racista. Entretanto, a figura do mestiço, geralmente associada à periculosidade, tornou-se recorrente em outros momentos da literatura brasileira, como no Pré-Modernismo e, até mesmo, no Modernismo, o qual, a despeito de suas inovações, ainda recepcionou certos aspectos do Movimento Naturalista.

No caboclismo d'*Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, por exemplo, os intelectuais se enveredaram pelo Brasil profundo numa ostensiva busca por um fenótipo brasileiro apartado da ascendência africana para construir uma figura simbólica de força e resistência, fundamental na formação da identidade nacional (Brookshaw, 1983). Na visão de Moura (1990), o corpo negro, naquele contexto, não poderia ser símbolo dessa identidade; em contrapartida, ele se apresentava como uma nódoa, uma raça espúria, um marcador de subdesenvolvimento do país. Ancorando-se na ideia de aproximar-se o máximo possível "do sangue branco", o caboclo foi escolhido como elemento simbólico dessa nação que surgia. Tratava-se de um indivíduo que, apesar da mistura étnica oriunda dos habitantes do sertão, desenvolveu-se de forma relativamente isolada das influências externas, o que o manteve à parte das transformações históricas e das demandas da civilização moderna, preservando, assim, uma essência que poderia ter sido alterada. É desse estado de pureza que se constituiria toda a literatura dita regionalista, aparecendo como o pitoresco gaúcho nas obras de Alcides Maia e Simão Lopes Neto ou ainda como o honrado sertanejo apresentado em fortes tintas na escritura de Afonso Arinos. O contrassenso que existiu nessa busca é que o caboclo possui uma herança africana, assim como o mulato, que foi alijado desse processo de construção identitária, em razão de uma suposta periculosidade que, segundo Afrânio Peixoto em *Fruta do mato* (1920), é oriunda do entrelugar em que esse ser híbrido se encontra: ressentido com o branco que lhe é superior e odiando o negro que o envergonha (Brookshaw, 1983).

Tematizado como um ser capaz de desestabilizar os valores civilizacionais de uma nação, tal qual aparece em *Canaã* (1902), de Graça Aranha; apontado como indivíduo cuja assimilação seria profundamente prejudicial para a classe média burguesa, como ocorre em *Turbilhão* (1906), de Coelho Neto; destacado como alpinista social contraditório e cruel com seus pares, como em *Banguê* (1934), de José Lins do Rego; bem como responsabilizado pelo subdesenvolvimento econômico e industrial do país, como evidencia Monteiro Lobato em *O Presidente Negro* (1926), a figura do mestiço ganha uma projeção definitiva e muito mais abrangente nos escritos de Jorge Amado. Embora sua escrita seja ampla, abordando, numa primeira fase, a luta de classes e a consciência sobre a opressão em tramas como Cacau (1933) e *Suor* (1934), cujos protagonistas são brancos, Amado vai, aos poucos, sofrendo um processo

de movência, de modo a demonstrar interesse por temas da cultura afro-brasileira, vistos de forma autônoma, sem nenhum tipo de inclinação ideológica, apenas como esteio de suas inúmeras possibilidades artísticas (Marotti, 1975).

Porém, as maneiras como essas possibilidades se materializam precisam ser problematizadas. Pautando-se na "pieguice e volúpia em vez de paixão", enaltecendo o "pitoresco em vez de captação estética do meio", reforçando "tipos 'folclóricos' em vez de pessoas" e, por fim, empreendendo um "descuido formal a pretexto de oralidade" (Bosi, 2015, p. 406), Amado cria um conjunto de prioridades que, depois de sessadas na peneira de sua estética, se reduzem à estigmatização e à objetificação do mestiço. Ao propor, em T*enda dos Milagres* (1969), personagens como Tadeu, que ascende socialmente à custa de sua abdicação cultural, bem como Archanjo, que se recusa a isso e morre na pobreza, Amado oferece uma visão notadamente paternalista e burguesa. Essas figuras, quando postas em projeção, se tornam verdadeiros paradigmas aos quais os corpos negros são obrigados a se conformar, restringindo completamente suas experiências. O autor baiano, então, se apresenta como um "populista literário", se entendermos por essa classificação alguém que, por meio de sua escritura, se comporta como um reprodutor de mitos e, em última instância, como um instrumento de controle social.

Isto posto, o que objetivamos até agora foi destacar que, em diversos momentos de nossa literatura, as diversas imagens produzidas sobre os corpos negros estavam fortemente estabelecidas. Partindo do negro fiel ou resignado, até o negro passional e rebelde, passando pelo negro imoral e lascivo, essas imagens foram relegadas à passividade, à inferioridade biológica e ao ostracismo social. Nascidas no contexto da literatura abolicionista, nenhuma dessas estereotipias, ao longo dos tempos, resultou de uma visão aprimorada do negro. Pelo contrário, produzidas majoritariamente via controle dos imaginários por escritores majoritariamente brancos, esses expedientes de representação ficcional acabam por desvelar que, a exemplo do que postula Frederick Douglass (2005), é completamente impossível para esses literatos produzirem uma imagem dos corpos negros que não esteja embebecida por uma visão distorcida e reificadora (Andrews, 2001). No entanto, é preciso reconhecer que o controle dos imaginários também exerceu seu poder de influência sobre escritores negros, não só contaminando a maneira como estes representavam ficcionalmente os corpos pretos, mas também fazendo com que a autoria negra passasse por um longo processo de maturação, até conseguir promover uma intervenção produtiva e uma contrapressão capaz de desafiar e mudar a forma como os modos de codificação (ou sistemas de significado) são utilizados e

compreendidos no terreno da negritude, como ficará claro na discussão que promoveremos a seguir.

3.4 Os corpos pretos masculinos sob uma ótica compromissada: assimilação e contrapressão na literatura negro- brasileira

Ao observarmos o percurso de autores racializados na construção de uma tradição literária negra, diante de um cânone pensado para excluí-los do reconhecimento artístico, percebe-se, conforme nos explica David Brookshaw (1983), o papel ostensivo da suposta democracia racial em retardar a emancipação de uma literatura assumidamente negra e voltada às demandas do público que a produzia. Segundo o autor, o sentimento de que no Brasil não há preconceito e a ausência do fator negativo da discriminação "legal" adiaram, por conta do anuviamento da conscientização racial, a construção de uma base literária negra, situação que destoa flagrantemente da realidade vivenciada por negros estadunidenses que, devido à política segregacionista, desde sempre foram empoderados, fomentando um aparato formativo para lutar abertamente contra a discriminação a que os corpos negros foram historicamente submetidos. Em terras brasileiras, continua o autor, a intensa miscigenação da população fez surgir a figura do mulato que, quase via de regra, passou a se identificar como branco, criando uma válvula de escape e um sentimento de inferioridade, responsáveis por fazer com que ele passasse a ignorar suas origens raciais e muitas das lutas inerentes a essa condição. Nesse contexto, impera uma dinâmica que, nas palavras de Bastide (1941), transcende a linha de cor e envereda por uma clivagem comportamental que separa, de um lado, uma moralidade branca, almejada por indivíduos mestiços, e, de outro, uma moralidade degradante, da qual o mulato busca se afastar.

Essa lógica, quando trazida para o campo literário de um país que viveu a experiência colonial, como é o caso do Brasil, fez com que, num primeiro momento, a literatura produzida por autores negros se pautasse em duas perspectivas que se tocam de alguma forma, sinalizando tanto o ocultamento da identidade do autor quanto o seu aculturamento, responsáveis por vocalizar estereótipos e exotismos esperados pela sociedade branca em relação aos corpos pretos (Brookshaw, 1983). Isso ocorreu porque escritores

> [...] negros sempre tiveram de contar, como qualquer outro artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que não há discriminação racial, ou quando muito apenas um "racismo cordial"), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. Assim, são aspectos lúdicos das formas culturais que procurará empregar para dar um

> colorido negro-brasileiro a seu trabalho, ou então um prosseguimento à exploração das mazelas para provocar a comiseração do leitor. As questões atinentes à discriminação racial tenderão a ficar subjacentes ao texto, pois podem ser o "tendão de Aquiles" da aceitabilidade da obra e prejudicar o sucesso almejado (Cuti, 2010, p. 28).

Dentro do primeiro espectro, o nome de Machado de Assis tem sido proposto como o de um autor que, ciente do poder da recepção hegemônica, procurou não ferir a expectativa da crítica literária para não comprometer o sucesso de sua escritura, ainda que isso implicasse passar ao largo em questões atinentes à sua pertença racial, que foi embranquecida para se tornar mais palatável para a sociedade que consumia seus escritos e o prestigiava enquanto literato erudito (Moura, 1994; Proença Filho, 2004). Esse entendimento tem provocado celeuma no terreno da fortuna crítica, fazendo surgir pontos de vistas conflitantes sobre a maneira como Assis tratou as questões raciais na interioridade de sua obra. Enquanto Oswaldo de Camargo (1987, p. 56) apresenta uma posição conciliatória, destacando que o Bruxo do Cosme Velho é fruto de seu tempo e, diante das condicionantes sócio-históricas em que vivia, filho de pai negro e de mãe lavadeira, "[...] só poderia chegar ao escritor que foi [...] não sendo negro", Brookshaw (1983), corroborando o entendimento de Sayers (1985), defende que Machado de Assis, embora mulato, não se preocupou em seu trabalho "[...] com o problema racial e raramente tocou em questões da escravidão cuja abolição ocorreu enquanto ele ainda vivia" (Brookshaw, 1983, p. 153). Em vez disso, direcionou o seu olhar literário para as classes mais altas da burguesia carioca, que a ele possibilitou uma ascensão social capaz de lhe outorgar a autoridade para fundar a ABL (Academia Brasileira de Letras) em 1897. Isso não significa, porém, que Assis fosse destituído de criticidade social. Para Brookshaw (1983), seus romances – entre os quais se destacam Memórias Póstumas de Brás Cubas, publicado em 1881, *Dom Casmurro*, trazido à luz em 1900, e *Quincas Borba*, lançado em 1891 – revelam um "intelecto cético" voltado tanto para uma crítica arguta ao cinismo e à desonestidade de uma sociedade que se oculta por detrás da máscara da honradez, quanto para uma sensibilidade às crueldades perpetradas pela escravidão, como ocorre no conto "O Caso da Vara" (1891). Em que pese tal argumento é importante notar que tal narrativa possui como ponto fulcral o caráter de Damião que, embora simpatizasse com a escrava Lucrécia, contribui para a sua punição, evidenciando o egoísmo que povoa o coração da condição humana. Contudo, as situações degradantes da escravidão, que deviam florescer na narrativa, ficam em segundo plano.

E são esses laivos de abordagens raciais que se insinuam nas ramagens dos textos de Machado de Assis que autorizam, na visão de Eduardo de Assis Duarte (2014), a emersão de um contraponto fundamental que merece menção. Segundo ele, "[...] mesmo descartando a

retórica panfletária, a ironia, por vezes o sarcasmo, e a verve carnavalizadora com que trata a classe senhorial dão bem a medida [da] visão de mundo machadiana", notadamente marcada por um locus de enunciação que dá voz aos subalternos, chancelando a inclusão "de ao menos parte de sua obra no âmbito da afro-brasilidade" (Duarte, 2014, p. 35). Machado de Assis, prossegue o pesquisador, "[...] escapa ao papel normalmente destinado aos homens livres na ordem escravocrata: o de ventríloquo e defensor das ideias hegemônicas, provenientes das elites senhoriais" (Duarte, 2014, p. 35). Sua visão, ao contrário disso, "[...] não visa [...] ao aprimoramento do paternalismo, mas à sua denúncia" (Duarte, 2014, p. 35). Em contos como "Mariana" (1871), "O espelho" (1882) e "Pai contra mãe" (1906), há nitidamente uma verve afrocentrada; enquanto, em seus romances, "o olhar que organiza as ações e comanda a pintura das figuras nunca é o olhar do branco explorador, menos ainda escravista" (Duarte, 2014, p. 36).

Todavia, o que pretendemos realçar é que, embora se possa recepcionar parte dos argumentos de Duarte (2014), é impossível deixar de reconhecer que a forma apática com que Machado de Assis lidou com o movimento abolicionista, o seu comportamento social elitista presenciado por pessoas que lhe eram bem próximas, a reticência em abordar de forma mais clara as questões raciais em seus textos e, por fim, a sua profunda erudição e veia antipopular o transformaram num representante de "escritor de primeira linha", cujas pautas das classes menos favorecidas – como a dos corpos negros – aparecem, no máximo, de forma levemente marcada e jamais constitutiva. Dessa maneira, Assis não deve, em nosso entender, ser classificado como um epítome da literatura negro-brasileira. Ainda que tivesse como escritor a liberdade de escolher os temas que viriam à luz em sua escritura, acreditamos que seu fazer literário, do ponto de vista racial, careceu da ousadia revolucionária que muitos de seus contemporâneos tiveram, a exemplo das escrituras de Luiz Gama e Cruz e Souza, que serão apresentadas nesta seção.

Postura igualmente evasiva pode ser encontrada na vida e na poética do mestiço Tobias Barreto que, além de literato, era músico, boêmio e figura assídua em todas as manifestações culturais consideradas desviantes pelas normas sociais dominantes. Apesar disso, as ações de Barreto no campo da estética sempre foram racialmente contidas, sem maiores acenos às pautas abolicionistas. Ele "[...] parecia mais preocupado em se estabelecer como membro da classe média" (Rabassa, 1965, p. 88), do que se colocar como agente de uma militância ou engajamento social em torno das pautas de sua gente. As poucas vezes em que a causa da abolição ganhou ressonância em sua voz, essa enunciação se assemelhava à de Castro Alves, nunca à de um mestiço "em busca de justiça para seu próprio povo" (Rabassa, 1965, p. 88-89).

Na verdade, quando se observa a trajetória de Barreto, percebemos com muita clareza um certo complexo de inferioridade que o atravessava e ganhava materialidade em sua forte admiração pela cultura alemã. Esse apreço evidencia, em certa medida, a lógica que se plasmava por trás desse comportamento: no inconsciente racial do autor, imperava o anseio de redefinir simbolicamente a própria identidade racial, sendo preciso, para tanto, "clarear-se"; e o melhor meio para isso era "procurar a poesia ou a filosofia dos indivíduos que têm a pele mais clara, isto é, os povos do Norte" (Bastide, 1973, p. 63). É esse sentimento de inferioridade que ensejou um autoflagelo racial, capaz de, por um lado, fazer com que Barreto se visse como uma sub-raça em desenvolvimento e, por outro lado, patrocinasse sua jornada em busca de uma fusão com o mundo branco, seja ao fundar um jornal em alemão, seja ao produzir poemas patrióticos nos quais o exército funcionaria como o elemento fagocitário ou coesivo das três raças brasileiras.

Embora Tobias Barreto demonstrasse uma personalidade evidentemente dividida e ocupasse um lugar social de menor prestígio em relação a Machado de Assis, esse exercício de justaposição entre os autores, como acabamos de fazer, cumpre, nesta discussão, a função de sinalizar que

> [...] muitas vezes, a subjetividade do negro intelectual tem embutida uma imagem branca do universo, o seu ser encontra-se muitas vezes em contradição ou choque com a realidade que ele tem de enfrentar no nível social e econômico. Daí muita sutileza na sua forma de expressão, e, outras vezes, a expressão do seu pensamento através de símbolos culturais brancos. Desejamos dizer, com isto, que o intelectual negro, embora sentindo o impacto e as ressonâncias de problemas como o racismo, o isolamento racial, o peneiramento étnico no mercado de trabalho, ele se exterioriza de uma forma que os expressa dentro de padrões da estética tradicional, fugindo a todos os padrões de uma estética afro-brasileira. Com isto, procura defender-se, ocultando a sua indignação social e racial através daqueles valores que a sua subjetividade assimilou e comanda o seu comportamento mais profundo de escritor. Essa contradição cria, muitas vezes, uma ambivalência de expressão e simbolização da realidade. Os [escritores] negros, cuja interioridade já foi moldada pelos valores brancos, expressam na sua obra a contradição entre ela e a realidade sociorracial. De um lado, a situação objetiva na qual se encontram os negros e, de outro, os valores estéticos brancos assimilados pelo seu ser (Moura, 1994, p. 191).

Tal assertiva de Moura desvela um fato que se torna imperioso: levando em consideração que, ao longo da história de edificação de uma literatura negro-brasileira, muitos autores negros, a despeito de sua pertença étnica, promoveram com suas escrituras o processo de aculturamento e de adesão ao universo simbólico e cultural da sociedade branca, o simples fato de se possuir a pele retinta ou ser mestiço não é garantia para a construção de uma escritura

compreendida como genuinamente engajada; afinal de contas, "[...] de que vale a pele negra escura do autor se seu texto se constitui em uma constante invisibilização do teor simbólico de sua pele e de suas características fenotípicas?" (Cuti, 2010, p. 57). Nesse sentido, a literatura negro-brasileira se constitui, nas palavras de Ironides Rodrigues em entrevista a Luiza Lobo, como "[...] aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem [...]" (Rodrigues, 2007 *apud* Lobo, 2007, p. 266). É a literatura que "[...] nasce na e da população negra que se formou fora África, e de sua experiência no Brasil" (Cuti, 2010, p. 44). Isso significa que essa literatura é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, já que o termo negro "[...] aponta para um processo de luta participativa nos destinos na nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa brancura que a englobaria como um todo a receber elementos, daqui e ali, elementos negros e indígenas para se fortalecer". Por se constituir como "[...] participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciada à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra 'negro'" (Cuti, 2010, p. 44-45).

Esse assumir-se negro, conforme Cuti (2010, p. 54), é enunciar que os corpos negros "[...] não são o que os brancos, por meio da estereotipia, criaram para o próprio deleite e afirmação da branquitude". Isto é, quando os autores negros se enunciam "pretamente", "[...] estão dizendo que são o que são e não isso e não aquilo que para eles foi inventado; estão dizendo que detêm o controle do próprio destino e propondo outro discurso" (Cuti, 2010, p. 54), emancipatório e revolucionário. Estão propondo uma tomada de consciência que lhes permitirá "[...] manter a disposição de seguir adiante e com entusiasmo" (Cuti, 2010, p. 54), enquanto afirmam e autoafirmam uma humanidade sustada pela violência colonial. Estão, ainda, assegurando uma liberdade antes cerceada – uma liberdade que agora lhes permite um falar amplo, irrestrito, sem as amarras do controle sistêmico; uma liberdade que lhes autoriza, inclusive, a abordar qualquer assunto, se assim o preferirem. Entretanto, em razão do silenciamento histórico das vozes autorais negras, da perenidade das estereotipias veiculadas por meio das letras e da possibilidade de um novo paradigma de representação que rasure a maneira cristalizada com que os corpos negros se veem e são vistos pelos outros, enunciar-se negro torna-se um ato de resistência. Imbuídos desse sentimento, um conjunto de literatos, mesmo isolados e diante da pressão social e do controle dos imaginários, ousaram promover um rearranjo das imagens acerca dos corpos negros, afirmando uma identidade negro-brasileira que propunha o enfrentamento "[...] das zonas de conflito em franca desobediência à ideologia

do silêncio" (Cuti, 2010, p. 61). Esse deslocamento, por sua vez, não se deu de forma rápida; é fruto de um processo de maturação lento, produzido e escrito a muitas mãos.

É consenso, dentro da fortuna crítica, que o levante de autores que se identificam como negros, fundando as bases de uma literatura negro-brasileira, remonta ao século XIX, iniciando-se com a escrita libertária de Luiz Gama. Filho de uma africana livre e de um fidalgo branco, Gama foi vendido aos dez anos como escravo, situação revertida em sua adolescência quando, reunindo documentos sobre a condição livre de sua mãe, conseguiu o status de forro. Mais tarde, além de colaborar em diversos jornais – como *O Correio Paulistano*, *A Província de São Paulo* e a *Gazeta do Povo* –, o autor se notabilizou não só como jornalista satírico nos periódicos *O Diabo Coxo* e o *Polichinelo,* mas também como rábula, atuando na defesa e na libertação de inúmeros indivíduos negros mantidos ilegalmente na condição de cativos.

Desde suas primeiras obras, como *Primeiras trovas burlescas* de Getulino, de 1859, Gama já anunciava a que veio. Sua poética, centrada na primeira pessoa, revela uma natureza absolutamente explosiva, já que, imbuída de uma necessidade de se proclamar como um corpo negro, "[...] parte das formas tradicionais e dos escritos canônicos para revertê-los ao mundo negro, satirizando e desconstruindo o eurocentrismo" (Duarte, 2014, p. 59), como se pode verificar no trecho a seguir: "Quero que o mundo me encarando veja / um retumbante Orfeu da Carapinha / Que a lira desprezando, por mesquinha, / Ao som decanta da Marimba Augusta" (Gama, 1859 apud Silva, 1981, p. 110-122). Ao preterir a lira em razão de sua mesquinhez, o autor não só critica a literatura eurocentrada, dada sua falta de alteridade, mas também deseja que o mundo o veja como um "retumbante Orfeu da Carapinha". Apesar da ambiguidade ao satirizar a si mesmo num diálogo com a expectativa do branco, o corpo desse homem negro transcende o silêncio e "retumba"; grita a plenos pulmões a sua subjetividade, demarcando tanto o espaço a partir do qual se manifestava quanto uma experiência subjetiva capaz de se transformar na força motriz de seus versos e, ao mesmo tempo, manifestar algo que geralmente é negligenciado por muitos escritores negros: a vontade. Como nos explica Cuti (2010, p. 67), é a vontade que faz com que Gama assuma o lugar subjetivo para materializar seu fazer poético, transformando-se num modelo para que tantos outros literatos, por meio de uma vontade coletiva, rompessem "[...] com a subserviência a uma expectativa branca, seja na área ficcional ou poética, seja na área crítica".

Esse espírito vanguardista possibilita que Gama, enquanto corpo enunciador encarnado na voz que fala em sua tessitura poética, seja o "[...] o primeiro poeta de cor a cantar o seu amor a uma mulher de sua cepa e a rejeitar o amor de branca" (Sayers, 1958, p. 199). Segundo Cuti (2010, p. 68), em sua ode à mulher negra, notam-se as prerrogativas do Romantismo e as

"injunções intelectuais" do período em que se sua escritura foi gestada, de forma que "a idealização e a sensualidade" que marcaram aquela escola também se traduzem como a tônica das referências em que a negra é reverenciada: "Meus amores são lindos, cor da noite / Recamada de estrelas rutilantes; / Tão formosa crioula, ou Tétis negra / Tem por olhos dois astros cintilantes" (Gama, 2000, p. 243-245). Embora, em tais versos, o eu-lírico se valha da tradição greco-latina, os operadores descritivos e líricos do texto permitem vislumbrar a tradução da mulher negra, preterida em face da idealização da mulata, em um objeto de sedução e desejo, que contraria um histórico de zoomorfização e empobrecimento estético a que esse corpo foi submetido ao longo da história (Cuti, 2010, p. 68). Para Gama, envolver o corpo da mulher de encantos é restituir a coroa da dignidade e da beleza que a opressão colonial lhe usurpou. Ou seja, o corpo negro enunciante é aquele que não viola, tampouco desmerece os seres que compartilham de uma mesma subjetividade.

Apesar de ser considerado por muitos teóricos um masoquista, encastelado em uma torre de marfim e, portanto, ausente dos problemas sociais, Cruz e Souza, negro retinto, orgulhoso, polêmico e que, conforme aduz Camargo (1987), não fazia concessões quanto aos princípios de beleza que ele adotara para sua expressão, desmistificou o universo político do século XIX ao se colocar como "sujeito ativo" no processo de desnudamento das mazelas da escravidão (Duarte, 2014, p. 71). Emergindo de um grande conflito, de forma melódica e antitética, "[...] entre som e sentido, entre voz e ruído, entre vazio e preenchimento" (Duarte, 2014, p. 71), ele se desintegrou como indivíduo ao tramitar por culturas distintas e, recorrentemente, abnegadas: de um lado, o branco e seu arcabouço estético e religioso e, em oposição, o corpo negro interditado em sua enunciação. Em razão disso, ele potencializa uma denúncia capaz de revelar como o imaginário racializante se forma e opera na ambiência pragmática. Em textos líricos como *Escravocratas, Na senzala* e *Grito de guerra*, além de atestar a participação no processo social do seu tempo, o poeta amalgama a realidade de exclusão do negro e a estilística do movimento do qual se tornou símbolo, numa cadência rítmica por meio da qual o sujeito-poeta, valendo-se da força da sonoridade, "[...] sugere uma liberdade sem dogmatismo, contrária à falsa ideologia" (Duarte, 2014, p. 71). Tal cadência pode, inclusive, ser verificada na prosa de *O Emparedado* que, de forma lírica, demonstra como o corpo negro – para onde quer que vá – se deparará com paredes intransponíveis, que vão desde "egoísmos e preconceitos" até "ciências e críticas", passando pela "imbecilidade e ignorância" (Souza, 1898, p. 390-391), uma realidade que continuou a ser denunciada no século XX, por meio da escritura de Lima Barreto.

Nos textos desse autor, encontraremos situações de alta carga emocional, nas quais a revolta mostra-se como uma dor que se torna a tônica de sua escritura. Ao escrever, por

exemplo, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto objetivou, por meio do escândalo, trazer luz para um novo lugar de enunciação que propunha através de sua literatura (Cuti, 2010). Segundo Duarte (2014, p. 73), ele elegeu o corpo popular para conduzir a narrativa de seus textos, "[...] trazendo-o para o centro da cena", com vistas à propositura de uma nova agenda de debates pautada pelos "dilemas de nossa identidade étnica ou racial". Para Barreto, assim como para Gama e Cruz e Souza, não interessava o silenciamento ou o esmaecimento de sua psiquê. O silêncio, para ele, interditava a função precípua da literatura: a catarse, que, no caso do povo negro, se traduz "[...] como um caminho aberto para reconhecer a si mesmo, por meio da purgação da histórica humilhação sofrida e do expurgo de seus fantasmas criados pela discriminação racial" (Cuti, 2010, p. 74-75), o que, seguramente, pavimenta o caminho da superação.

Em síntese, as contribuições de Gama, Cruz e Souza e Barreto, apesar de inovadoras, representaram exemplos de um isolamento estético-literário no quesito subjetividade negra e não uma consciência coletiva no campo da literatura, já que a falta de perspectiva de recepção dos textos negros e o aculturamento como passaporte para o reconhecimento no mundo dos brancos impediam o surgimento de um conjunto amplo de escritores adictos das pautas que lhes eram caras. Esse cenário só viria a mudar com o engajamento corporificado a partir de um levante de vozes nos anos de 1930 e 1940, que ganharam cada vez mais potência e ressonância nos anos 60 do século passado até chegar à contemporaneidade (Proença Filho, 2004). Nas palavras de Cuti (2010), essa mudança de cenário só se viabilizou em razão da criação de uma série de associações que, dentre outros aspectos, possibilitaram a recepção positiva da literatura negro-brasileira, por meio da interação entre autores de gerações diferentes que, de forma uníssona, imbuíram-se da missão de rasurar os imaginários acerca dos corpos negros.

Partindo do surgimento de periódicos especializados – como *Menelik* (1915-1935), *O Clarim da Alvorada* (1924-1937), *Voz da raça* (1924-1937) e *Frente Negra Brasileira* (1931) – até a publicação de revistas como a *Mundo Novo*, *Novo Horizonte*, *Alvorada* (1945), passando pela fundação de entidades como *Associação de Negros Brasileiro*s (1944), *Teatro Experimental do Negro* (1968), *Movimento Negro Unificado* (MNU) (1978) e a *Fundação Palmares* (1980), "[...] pouco a pouco, escritores negros e descendentes de negros começam a manifestar em seus escritos o comprometimento com a etnia" (Proença Filho, 2004, p. 176). É o caso de Lino Guedes.

Primeiro poeta negro no século XX "[...] a assumir publicamente sua condição e a inscrever em seus textos um sujeito de enunciação negro", Guedes, conforme elucida Duarte (2014, p. 78-79), também teve como preocupação o destinatário de seus escritos: o "leitor

afrodescendente". Esse direcionamento visava a catalisação de uma profunda transformação social do corpo negro, como pode ser atestado em *Negro preto cor da noite*: "negro preto cor da noite / nunca te esqueças do açoite / que cruciou a tua raça" (Guedes, 1936, n.p.). Tal evolução é que, na literatura de Solano Trindade, no bojo de uma conscientização com vistas a uma revolução negra marxista, marca uma escrita e uma postura a favor de todos os oprimidos e contra a desumanidade da opressão: "Negros que escravizam / e vendem negros na África / não são irmãos / Negros senhores da América / a serviço do capital não são irmãos / negros opressores [...] só os negros oprimidos escravizados em luta pela liberdade são irmãos (Trindade, 2008, p. 41). Nesse sentido, "Trindade apresentou-se como o expoente de um humanismo universal" que lhe permitia ver o fortalecimento da solidariedade negra e incorporá-la a "temas e ritmos africanos como meio de resistência cultural e denúncia social" (Brookshaw, 1983, p. 183-186), deixando um legado de altruísmo radical que influenciou gerações futuras de poetas engajados.

Dentro desse corolário de rasura estética, encontra-se, ainda, o grande Abdias do Nascimento, dono de uma obra que, incluindo poemas como "Axés do sangue da esperança" (1983), busca, dentre outros objetivos, o resgate dos mitos e rituais da cultura negra. Seguindo essa mesma gramática de contestação hegemônica e de afirmação afrocentrada, outros autores, também imbuídos de uma visão compromissada, enveredaram-se pela chamada poesia marginal, cuja produção, via de regra, se dava de forma artesanal e independente. O espírito libertário e engajado desses autores, marcado por uma "afirmação étnica" e uma "identidade cultural" (Proença Filho, 2004, p. 178) num contexto de dificuldades mercadológicas, levou-os a fazer parte de grupos e movimentos que objetivavam difundir a produção artística e literária negra. Dentre eles, temos o *Quilombhoje*, que se notabilizou pela publicação dos *Cadernos Negros*; o grupo *Negrícia, Poesia e Arte do Crioulo*, fundado no Rio de Janeiro, em 1982 e, por fim, o grupo *Gens* (Grupo de Escritores Negros de Salvador), que data de 1985.

No universo da escritura dessas publicações, especialmente dos *Cadernos Negros,* alguns autores devem ser destacados: Carlos Assumpção, com sua poesia de protesto e autoempoderamento; Eduardo Oliveira, com sua trova e seus sonetos embebecidos por uma negritude autêntica; Oswaldo de Camargo, com sua denúncia sobre a dinâmica urbana paulista sobre a discriminação e a identidade negra; Nei Lopes, com sua narrativa que mostra a transição do mundo branco para a autoafirmação racializada; e Cuti, com sua desconstrução discursiva da representação racializante dos corpos pretos no contexto das relações hierárquicas de poder. Eles são exemplos claros de uma vontade coletiva de estabelecer um campo negro, na literatura brasileira, que rasurasse o imaginário construído como efeito da colonialidade do poder (Duarte,

2014). Foi graças a iniciativas como a dos *Cadernos Negros*, cuja edição atravessou décadas, mantendo-se ativa até os dias de hoje, que autores contemporâneos foram alcançados por esses ventos libertários, consubstanciando novos expedientes de representação ficcional dos corpos negros masculinos capazes de fugir das imagens que historicamente foram construídas para eles, algo que pode ser notado, com muita clareza, na tessitura literária de Conceição Evaristo, Stefano Volpi, Wagner Amaro e Jeferson Tenório.

Em *Canção para ninar menino grande* (2022), Evaristo apresenta a trajetória de Fio Jasmim. Descrito como um menino grande, imerso numa aura de irresponsabilidade afetiva, Jasmim é um ajudante maquinista que, em cada parada, longe da esposa e dos filhos assumidos, colecionava amores e exercitava uma pertença masculina erotizada e predatória, um comportamento que atesta, no imaginário coletivo, a potência, a lascívia e o desprendimento que constitui a identidade de todo homem negro. Essa performance é algo do qual Jasmim gaba-se no seu círculo de amizades, mesmo que esse comportamento se traduzisse em sofrimento indelével e indizível para as mulheres que passaram por sua vida. O seu casamento com Pérola Maria é utilizado como um lugar seguro, no qual ele pode descansar das suas aventuras em série, e essa mulher pode usar a máscara da conveniência para corresponder ao papel da esposa resiliente e que alcança a recompensa através da maternidade. Jasmim carrega, durante toda a narrativa, uma couraça quase que instransponível, não fosse o encontro com Eleonora Distinta de Sá, uma lésbica, inalcançável para sua sanha viril e que, aos poucos, faz com que a máscara da hipersexualidade do ajudante de maquinista caia por terra. Com isso, Evaristo desvela a alma ferida de um homem impelido a um comportamento afetiva e sexualmente violento, e que deixou marcas não apenas nas mulheres com quem se relacionou, mas nele próprio, uma vez que, por trás de toda uma performance sexual vigorosa, existia o inverno da alma de alguém que se via como um ser bestial e vazio:

> [...] um sentimento lhe acometia sempre, no final de cada gozo, quando ele pensava que o êxtase final seria eterno; mas tudo acabava como sempre. Sua virilidade murcha, satisfeita, lassa, e o vazio lá dentro. Um vazio tão lá dentro a lhe pedir para tentar sempre e mais mulheres. Sempre e mais gozo. Foi preciso o encontro com Eleonora Distinta de Sá, foi preciso a amizade com ela, para que Fio Jasmim compreendesse que a vida não se resumia no encaixe do entremeio de pernas de um macho com o entremeio de pernas de uma fêmea. Fio entendeu que, para esvaziar um pouco o vazio que ele trazia de nascença no peito, era preciso bem mais. Era preciso encontros (Evaristo, 2022, p. 122).

Em uma narrativa em que a inacessibilidade a um papel de príncipe teatral transforma um homem negro no "príncipe da noite", Evaristo, ainda que não explore em profundidade

como o aparato social se organiza para induzir os homens negros a uma masculinidade tóxica, predatória e irresponsável, sugere uma nova abordagem para a sexualidade e afetividade desses homens, algo afastado da estereotipia e do exotismo que sempre marcou o histórico de representação dos corpos dos homens negros no terreno da literatura e que, aqui, se manifesta como um grito de liberdade, por meio da redenção de Fio Jasmim.

As questões que envolvem a masculinidade negra aparecem de forma bem mais incisiva em *Homens pretos (não) choram* (2022), de Stefano Volp. Por meio de uma série de retratos materializados nos diversos contos que compõem a obra, o autor busca desestabilizar a noção reducionista dos corpos straight, transcendendo o lugar inflexível da "identidade natural" ou das práticas sexuais colocadas em oposição (homossexualidade e heterossexualidade). Com isso, abre-se o espaço para uma profusão de possibilidades de exercício do sexo e da afetividade por homens negros, o que se traduz, na prática, em uma insurgência contra a ordem hegemônica que os insere no perímetro estreito e excludente dos tipos anormais, abjetos ou dissidentes. *Homens pretos (não) choram*, no entanto, vai além: trata, por exemplo, da interdição do choro para homens negros, conforme se observa no conto "Seco":

> – Pai, aconteceu alguma coisa?
> – *Aconteceu. Aconteceu que eu não sinto nada.*
> – Às vezes, eu acho que eu queria conseguir chorar, sabe?
> Heleno não pôde explicar o que mais aconteceu depois de falar. Um peso desprendido das costas. Você pode continuar. Eu descobri que poderia ficar mais tocado quando estivesse pra bater as botas. Mas nem isso (Volp, 2022, p. 32, grifos do autor).

O autor traz à tona a jornada de homens negros na busca pela compreensão do porquê de eles não poderem chorar, mesmo quando seus sentimentos clamam por isso. Segundo Jeferson Tenório (2022, p. 22), "[...] o pranto é uma renovação do instante porque materializa as mágoas", trazendo "o tempo sagrado dos mais velhos para os olhos", de modo a consagrar os que "[...] se arriscam a enfrentar os próprios infernos". No entanto, esse exercício de expurgação sempre foi negado aos homens negros. É sobre esses infernos que Volp versa e assim o faz projetando luz às endogenias dos homens negros frente aos silenciamentos e impedimentos perpetrados pelo racismo colonial, cujo legado se apresenta na contemporaneidade por meio dos "pequenos assassinatos cotidianos" (Tenório, 2022, p. 22). Tal comportamento, desde muito cedo, é ensinado por pais negros a seus filhos, representando uma verdadeira herança da lógica racializadora que empurra homens negros para a "brutalidade e para a incomunicabilidade afetiva" (Tenório, 2022, p. 22), algo que Volp tenta subverter,

valendo-se da propositura de uma nova paternidade centrada no afeto, como ocorre no conto "Meia Noite".

Propondo reflexões sobre a atuação dos homens negros no campo das artes marginais, como em "Bilola" ou refletindo, em "Dona Tagarela", sobre o comportamento violento a que homens negros são impelidos a exercer, Homens pretos (não) choram, em linhas gerais, perscruta, de forma franca, tensa, sem julgamento ou moralismos, a relação simbiótica entre poder e violência, funcionando, na prática, como " [...] um acerto de contas com uma sociedade racista que procura sistematicamente desumanizar pessoas negras" (Tenório, 2022, p. 22). Assim, a obra de Volp se traduz como a "representação da luta pela dignidade" (Tenório, 2022, p. 23), um arauto na defesa de uma existência absolutamente plena para os corpos dos homens negros, a exemplo do que ocorre em *Eles* (2019), de Wagner Amaro.

Em *Eles*, a questão da sexualidade do homem negro, que em *Homens pretos (não) choram* é trazida à baila de uma forma mais panorâmica, ganha uma discussão um pouco mais profunda. Partindo do conto "Eles", que dá título ao livro, o autor nos apresenta um garoto negro que, por força de um divórcio, passa a viver com o pai. A relação entre os dois é apresentada com um sopro de cumplicidade, responsável por fazer com que a sinergia, a alteridade e a partilha de momentos felizes que podem envolver a parentalidade sejam conjugadas no campo do afeto: "Então, ele veio em minha direção e me abraçou grande, me levantou no braço, e, embora chovesse frio, seu abraço era como uma casa quente, não queria sair dali de dentro do abraço, *podia não acabar*" (Amaro, 2019, p. 28, grifo do autor). As imagens da paternidade negra, geralmente vinculadas à verborragia, à violência e à imposição de uma sexualidade circunspecta, assumem na narrativa de Amaro o tom de uma alegria embalada por abraços, afagos e uma proteção materializada em olhares, palavras e gestos que, embora aparentemente edulcorados, se enobrecem quando equacionamos a importância que isso pode representar para a vida de um menino negro em formação. Por outro lado, a sexualidade do pai e uma suposta relação deste com Luan aparecem de forma tácita, como se representassem a dificuldade que homens negros têm de se livrarem de todos os grilhões que limitam a sua existência. Por mais que algumas correntes sejam rompidas; outras permanecem firmes e quase impossíveis de serem quebradas.

Dentro desse arcabouço de discussão sobre a sexualidade dos homens negros, a violência homofóbica também ganha destaque na escritura de Amaro. Em "O perfume de Olavo", o linchamento de Olavo e seu parceiro por uma comunidade raivosa, avessa a qualquer ideia de convivência com pessoas homoorientadas, como se elas fossem criaturas nocivas e corruptoras de menores, traz à tona uma sobreposição de preconceitos que vão desde a

homofobia até o etarismo, passando pelo abandono parental dos filhos de Luiza, à qual o casal agredido prestava assistência.

A questão da macrofalia fetichizada aparece com toda força em "Ela desatinou". O pênis de Dênis – que, mais tarde, se tornaria a travesti Denise – se transforma no fio condutor da personagem em uma trama trágica que envolve violência, drogas, sexo cambiado e a luta para se manter viva e relevante num mundo que descortina toda miséria de existir. Assim como pinta esses quadros sobre a sexualidade dos homens negros, outros cenários são construídos, abordando as crises existenciais da meia idade, o envelhecimento masculino, a paternidade, o papel de provedor do lar, a impotência sexual, de modo a comporem um mosaico de temas densos e difusos que, longe de uma abordagem rasa, revelam as complexidades, as ambiguidades, as contradições e os dilemas morais de se viver a masculinidade negra num mundo treinado para odiá-la.

É justamente esse cenário amplo de discussão das dores de se viver na pele de um homem negro que conduz a trama da consagrada obra o *Avesso da Pele* (2020), de Jefferson Tenório. A trama gira em torno de Pedro, que busca compreender a trajetória do pai, um professor de Língua Portuguesa negro, numa sociedade marcada pelos adventos do racismo e por uma busca obstinada para manter a dignidade, a identidade e o equilíbrio emocional diante de tal contexto. Por meio dessa relação, diversos temas que se interseccionam no delineamento da masculinidade negra são debatidos com profundidade por Tenório, desde a violência policial, que vitimou o pai, até a precarização do ensino voltado para pessoas negras e/ou carentes, passando pela estereotipia e pela fetichização que envolvem o corpo de homens negros:

> Acontece que, em pouco tempo, você não só passou a ser o negão da família, como também passou a ser uma espécie de para-raios de todas as imagens estereotipadas sobre os negros: pois disseram que você era mais resistente à dor, disseram que a pele negra custa a envelhecer, que você deveria saber sambar, que deveria gostar de pagode, que devia jogar bem futebol, que os negros são bons no atletismo. Você não corre? Que os negros são ruins como nadadores, *já viu algum negro ganhar medalha olímpica na natação? Agora, olhem lá nas corridas. Vocês ganham tudo. É porque desde cedo aprendem a correr dos leões na África, não vê como aqueles quenianos sempre ganham a São Silvestre?* Enquanto isso, a Juliana, por sua vez, era bombardeada pelas primas e amigas que nunca tiveram um namorado negro: *e então, como ele é? Tem pegada mesmo, como dizem dos negros? E o pau dele? É grande? É verdade que eles são insaciáveis? Qual o cheiro dele?* (Tenório, 2020, p. 29-30, grifos do autor).

Numa narrativa em que os homens negros, em razão do racismo, não possuem domínio sobre seus próprios corpos, podendo ser descartados pela ação truculenta e assassina do aparato

estatal, Tenório reforça a necessidade de se preservar o avesso da pele, ação sem a qual nossas vidas deixarão de ser tocadas pela esperança de dias melhores:

> *É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E, por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam nesse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos* (Tenório, 2020, p. 61, grifo do autor).

Diante de tal exposição, notamos que as literaturas de Conceição Evaristo, Stefano Volpi, Wagner Amaro e Jeferson Tenório exercem uma contrapressão social, mantendo um comprometimento étnico, responsável por trazer à tona as experiências excruciantes de indivíduos que possuem uma pertença racializada. Até que autores brasileiros conseguissem alcançar esse nível de compromisso no processo de representação dos corpos negros, buscando enfrentar as imposições cristalizadas pelo controle dos imaginários, um longo processo de maturação dos escritores foi sendo construído de forma lenta, gradual, conjugando acertos, erros, contradições e confrontações que, ao fim e ao cabo, criaram o substrato para o crescimento de uma literatura potente, incisiva e contestadora. Esse processo, por razões histórico-sociais, apresentou uma natureza muito mais dinâmica em terras norte-americanas, fazendo surgir uma casta de grandes escritores negros, muito antes que isso fosse possível em terras brasileiras. É sobre os expedientes de representação ficcional dos corpos dos homens negros na ficção norte-americana que iremos tratar no próximo item.

3.5 Os expedientes de representação ficcional dos corpos pretos masculinos na literatura estadunidense

Como destacado no tópico anterior, as condições históricas e socioeconômicas dos Estados Unidos oportunizaram aos negros desses países, cônscios de seu lugar e função dentro das engrenagens do capitalismo racial, a condição de desenvolver, desde muito cedo, no campo das letras, um espírito reativo que, viabilizado por meio de uma rede de apoio, dissolveu, aos poucos, as aporias cristalizadas a respeito da maneira como os corpos pretos masculinos foram representados no campo da literatura. É o que se pode observar quando a literatura negra, durante o período da plantation, superou a fase oralizada das *work songs*[75] e dos *spirituals*,

[75] *Work songs* e *Spiritual*s eram canções que os negros entoavam enquanto trabalhavam no contexto da escravidão estadunidense. John W. Work, em American Negro Songs, salienta que "os trabalhadores negros costumavam

abrindo espaço para o surgimento das chamadas *narrativas de escravos* (Brookshaw,1983; Hattnher, 1990).

Segundo Philip Gould (2011), a narrativa de escravos se construiu a partir do desenvolvimento da filosofia dos direitos naturais ao longo do século XVIII, oportunizando aos escritores negros a criação de uma base ideológica para que pudessem defender a sua própria humanidade, um processo que, sabidamente, foi bastante complexo e marcado por negociações e contradições. Valendo-se da crescente popularização dos direitos naturais no século XVIII, bem como da ideia de liberdade associada pelos britânicos ao exercício de ações pessoais protegidas pela lei, tais narrativas conseguiram, com muita habilidade, manejar esses discursos, direcionando-os tanto ao público aculturado por essa linguagem quanto à crítica ao comércio de escravos africanos, que atingia diretamente a base moral do império comercial da Grã-Bretanha, considerada protestante e livre. A Revolução Americana, ao associar a linguagem dos direitos naturais às mudanças políticas do império britânico, culminando na Declaração de Independência dos Estados Unidos, tornou-se o símbolo retórico e o aporte ideológico para a literatura negra promover, com base numa linguagem universal, uma preambular discussão acerca da escravidão e dos sofrimentos individuais que a ela estão atreladas.

Em contrapartida, prossegue o autor, a lei de direitos naturais, ao passo que avalizava o discurso libertário de escritores negros, também reforçava o ideário do capitalismo racial estadunidense, posto que, seguindo a premissa do pensamento lockeano, considerava-se a ideia de liberdade atrelada à posse da propriedade. Esse pensamento permitia aos apologistas da escravidão entenderem os corpos negros como algo reificado e que lhes pertencia por direito, ensejando, no bojo dessa consideração, um entrave para as propostas abolicionistas. Entretanto, a cultura do sentimento, a partir das ações abolicionistas e literárias, foi se robustecendo e, embora por vezes circunscrevesse o corpo negro como objeto de compaixão, distorcendo sua

---

cantar enquanto trabalhavam, mas, além do prazer que recebiam desta atividade, o canto tinha, por vezes, uma função definida para eles – a de coordenar os seus esforços. No trabalho comum, qualquer canção servia e, na maior parte do tempo, cantavam spirituals; mas, para certos tipos de trabalho onde a ação rítmica em grupo facilitava a tarefa, tornava-se necessário um tipo especial de canção. Quando o grupo estava a 'açoitar o aço', 'martelar' ou 'perfurar', o trabalho era coordenado por uma dessas canções cantadas apenas por um líder" (Work, 1998, p. 38, tradução nossa).

No original: *"Negro laborers usually sang while working, but aside from the pleasure they received from this activity the singing had at times a definite function for them – that of coordinating their efforts. In ordinary labor any song would suffice, and for the most part they sang spirituals; but for certain types of work where rhythmic group action made the work easier a special type of song became necessary. When the group was 'whippin' steel,' 'hammerin',' or 'drillin',' the work was co-ordinated by one of these songs sung by a leader only*" (Work, 1998, p. 38).

agência e seu foco, serviu, naquele momento histórico, como instrumental para arregimentar a simpatia e a emoção em torno das causas negras (Gould, 2011).

Tal sensibilização, segundo Maurice Wallace (2022), contou com a atuação efetiva da religião evangélica que, contrariando ideias iluministas de universalidade, jogou luz sobre as diferenças raciais e culturais. Ao enfatizar a moralidade e a benevolência, denominações como batistas e metodistas ajudaram a desafiar a justificação para a escravidão, não apenas por meio de discursos e sermões públicos, mas também através do patrocínio da publicação das narrativas de escravos. Desse modo, pode-se afirmar que as narrativas de escravos se sustentam sobre esteios abolicionistas e religiosos, girando em torno de temas semelhantes, como descreve Ordner W. Taylor III (2011, p. 105, tradução nossa):

> Elas [as narrativas de escravos] relataram as terríveis experiências enfrentadas pelos africanos presos à instituição da escravidão, refletindo a humanidade das vítimas ao dar uma voz coletiva aos escravizados e ao tirar do anonimato sofredores sem rosto de terras distantes, trazendo-os para páginas lidas por brancos em suas próprias casas [...] Esses relatos não falavam de escravos, mas de pais e maridos incapazes de proteger suas esposas e filhas de luxuriosos predadores; de mães que presenciavam seus filhos sendo tirados de seus braços e vendidos como escravos [...].[76]

Em outros termos, as narrativas de escravos, como salienta Lucius C. Matlock, em 1849, na introdução de *Narrative of the life and adventures of Henry Bibb*, foram "produções brilhantes", cujas "alavancas lógicas", iriam colapsar o sistema. Constituídas de incidentes surpreendentemente "autenticados" e oriundas da pena de escravos autoemancipados, tais narrativas tinham a missão de expor a escravidão "em aspectos tão revoltantes" que garantiriam "a execrabilidade de todos os homens de bem", transformando-se em "[...] um monumento mais duradouro que o mármore [e] em testemunho tão forte quanto as escrituras sagradas" (Matlock, 1849, p. 1, tradução nossa)[77]. Nesse sentido, os meandros narrativos dessas histórias vertiam uma seiva revolucionária capaz de conquistar com tenacidade, empenho e método um espaço de existência. Tratava-se, geralmente, da narrativa de "[...] um escravo solitário, em um distrito remoto, cercado apenas por inimigos, concebendo o projeto de sua fuga, ensinando a si mesmo

---

[76] No original: "*They recounted the horrible experiences plaguing Africans snared within the institution of slavery, and they reflected the humanity of the victims by giving the enslaved a collective voice and removing faceless sufferers from a faraway land to pages perused by white readers in their own homes. [...] These tales told not of slaves but fathers and hus bands who were unable to protect their wives and daughters from lascivious lechers, of mothers who witnessed their children taken from them and sold away into Slavery [...]"* (Taylor III, 2011, p. 105).

[77] No original: *"[...] brilliant Productions [...] logical levers [...] from the pen of self-emancipated slaves [...] revolting aspects [...] the execrations of all good men [...] a monument more enduring than marble, in testimony strong as sacred writ against it"* (Matlock, 1849, p. 1).

a ler e a escrever para facilitá-la, realizando-a finalmente e, posteriormente, elevando-se a uma posição de liderança" (Douglas, 1845 apud Davis; Gates Jr., 1985, p. 16, tradução nossa)[78] para, por fim, formar um amplo movimento em favor de seus irmãos. Temos, portanto, uma literatura que respira liberdade, mesmo com todos os obstáculos e negociações que permitiram a sua ascensão num contexto profundo de opressão racializante.

Embora muitos autores dependessem, por um lado, de escribas ou editores – gerando questionamentos sobre a fidelidade das transcrições –, e por outro, de testemunhos sobre seu caráter e a veracidade de suas histórias, isso não impediu que essas narrativas alcançassem um sucesso retumbante (Page, 2011). Tal êxito, segundo Charles T. Davis e Henry Louis Gates Jr., em *The Slave's Narrative* (1985, p. 17), pode ser atestado pelo auspicioso número de vendas dessas narrativas, o que chegou a incomodar críticos literários do período, para quem "o excesso de literatura de negros enojava o gosto popular" (tradução nossa)[79]. Como resposta a esse sucesso, uma série de romances pró-escravidão foram lançados pelos confederados "para rebater o realismo coletivo das narrativas de escravos" e, paralelo a isso, tornaram-se corriqueiras "advertências críticas direcionadas aos escritores e leitores do Sul para que apoiassem tais ficções" (Davis; Gates Jr., 1985, p. 17, tradução nossa)[80]. O posicionamento desses críticos, para além de desvelar um mercado consumidor e um interesse editorial pelas narrativas de escravos, adquire especial ressonância nesse contexto, pelo fato de a romantização desse gênero ter resultado na ficcionalização desses relatos por autores brancos. Estes, deixando-se levar pela forte correnteza da literatura negra, buscavam com seus simulacros, antes de qualquer coisa, o lucro, razão pela qual é possível inferir que a literatura de escravos desempenhou um papel vital não só no cânone literário afrocentrado, mas também no cânone literário estadunidense em geral (Page, 2011; Gold, 2011).

Partindo de *Uma narrativa dos detalhes mais notáveis da vida de James Albert Ukawsaw Gronniosaw, um príncipe africano, conforme relatado por ele mesmo* (1772), que discorre sobre o sofrimento da diáspora negra para os Estados Unidos, até *A interessante narrativa da vida de Olaudah Equiano* (1789), que propõe um retrato digno do negro, passando por *A História de Mary Prince, uma Escrava das Índias Ocidentais* (1831), que denuncia a

---

[78] No original: *"[...] of solitary slave, in a remote district, surrounded by none but enemies, conceiving the project of his escape, teaching himself to read and write to facilitate it, accomplishing it at last, and subsequently raising himself to a leadership [...]"* (Douglas, 1845 apud Davis; Gates Jr., 1985, p. 16).

[79] No original: *"[...] that surfeit of 'nigger' literature, which now sickens the popular taste"* (Davis; Gates Jr., 1985, p. 17).

[80] No original: *"[...] to rebut the slave narrative's collective realism [...]", "critical admonitions to Southern writers and readers to support such fictions[...]"* (Davis; Gates Jr., 1985, p. 17).

falsa ideia de felicidade na escravidão, todas essas narrativas tornaram-se os afluentes que compuseram a corrente pujante da literatura escrava rumo à foz da desconstrução do ideário imagético que atravessava os corpos negros. Entretanto, dentro desse corolário, nenhuma narrativa de escravos teve tanta repercussão e obteve tanta importância quanto as produzidas por Frederick Douglass (Davis; Gates Jr., 1985; Page, 2011).

Filho de um homem branco e uma escrava, Douglass, desde muito cedo, teve de confrontar a violência imposta àqueles que vivenciavam a experiência de raça. Submetido a toda sorte de privações, em razão da separação forçada de seus entes familiares, o autor empreendeu uma jornada de auto letramento e defesa de sua integridade física, alcançando, com o passar do tempo, as condições necessárias para fugir, casar-se e estabelecer uma carreira de homem público. Em obras como *Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano* (1845), *Minha escravidão e minha liberdade* (1855), *A Vida e os tempos de Frederick Douglass* (1881), bem como no jornal *A estrela do norte* (1848), o literato consolidou-se como um dos mais importantes autores de narrativas de escravos, dedicando-se, sobretudo, à criação de uma "imagem heroica de si mesmo", que motivasse "[...] os negros a acreditar que a cor da pele não precisava ser uma barreira permanente para a realização do sonho americano", ao mesmo tempo em que "[...] lembrava os brancos de sua obrigação, como americanos, de apoiar o acesso livre e igualitário a esse sonho para todos os americanos, independentemente de raça" (Andrews, 2001, p. 113, tradução nossa)[81]. Denunciando os linchamentos da população negra e adicto da ideia de que "[...] a Constituição dos EUA, se aplicada de forma estrita e igualitária, permaneceria a melhor garantia para os direitos civis e humanos dos afro-americanos" (Andrews, 2001, p. 114, tradução nossa)82, Douglass pavimentou o caminho para a construção das balizas e dos padrões de uma escritura que se debruçaria sobre as questões da identidade e da masculinidade negras.

Em *Constructing the black masculine: identity and ideality in african american men's literature and culture* (2022), Maurice Wallace compreende a identidade como um processo carregado de conflitos internos e externos, especialmente na juventude dos homens negros. O autor sugere que os relatos da escravidão, nessa conjuntura, funcionam como uma espécie de investigação íntima e profunda do eu, capaz de envolver a identidade masculina negra em uma

[81] No original: "[...] a heroic image of himself", [...] African Americans the belief that color need not be a permanent bar to their achievement of the American dream [...] reminding whites of their obligation as Americans to support free and equal access to that dream for Americans of all races" (Andrews, 2001, p. 113).

[82] No original: "[...] the U.S. Constitution, if strictly and equally enforced, remained the best safe guard for African American civil and human rights" (Andrews, 2001, p. 114).

ambivalência que conjuga resistência e, principalmente, medo. Para respaldar essa visão, ele sinaliza que as construções identitárias são indefinidas, influenciáveis e marcadas por "um pânico de servidão" (Wallace, 2002, p. 84, tradução nossa)[83], sensação de ansiedade e angústia que se torna sintomática tanto na tessitura literária de Douglass quanto na de Booker T. Washington. Funcionando como uma análise do desenvolvimento psicológico do menino negro no contexto da escravidão e do racismo, as obras de Douglass e Washington, filhos de relações interraciais, desvelam sujeitos apartados dos paradigmas normativos das famílias convencionais, evidenciando um "drama não-edípico" (Wallace, 2002, p. 84, tradução nossa)[84]. Diante desse cenário, o eixo formador não se organiza em torno do relacionamento com a figura do pai ou da mãe; pelo contrário, os indivíduos são envoltos pelos valores da escravidão, como a posse, a dominação e a mercantilização dos corpos negros. Ou seja, em vez de relações familiares ou afetivas, a estrutura escravista impunha imperativos de propriedade e (re)produção da mão de obra, comutando os vínculos humanos por relações de poder e exploração econômica.

A condição de racializado de Douglass e Washington é também interpretada como um símbolo da ilegitimidade da subjetividade afro-americana no contexto dos Estados Unidos, na medida em que a identidade e os direitos de indivíduos negros são constantemente questionados com base num sistema binário como natureza/cultura, animal/humano, bárbaro/civilizado, cifra/sujeito e preto/branco. Tais binarismos, de acordo com Wallace, intensificam-se na puberdade, momento em que Douglass e Washington passam a buscar, ainda que inconscientemente, a liberdade – tanto individual quanto política – para escapar da condição de "cifra social" (Wallace, 2002, p. 86, tradução nossa)[85] imposta pela escravidão. Essa invisibilidade, por seu turno, é responsável por despojar o corpo e a sexualidade dos escravizados de um significado próprio, de modo que a luta existencial se transmuta numa crise de masculinidade experimentada pelos autores e, depois, convertida, via palavra, na tessitura autobiográfica que reclama uma expressão estética. Funcionando, na prática, como "uma passagem sublime" (Wallace, 2002, p. 85, tradução nossa)[86] no desenvolvimento deles, enquanto indivíduos masculinos, as narrativas de Douglass e Washington evidenciam momentos de autoidentificação e resistência, por meio das quais se buscou afirmar suas masculinidades num universo social que, de forma contumaz, tentava anulá-las (Wallace, 2022).

---

[83] No original: *"panic of reduction" (Wallace, 2002, p. 84).*
[84] No original: "*nonoedipal dramas" (Wallace, 2002, p. 84).*
[85] No original: *"social cipherhood" (Wallace, 2002, p. 86).*
[86] No original: "*sublime middle passage (Wallace, 2002, p. 85).*

No caso específico de Douglass, enquanto narra o estupro de sua tia Hester, ele é confrontado com os desejos sádicos do agressor, reprimindo, de um lado, seu próprio terror no processo de construção da narrativa e, de outro, revelando suas limitações em expressar plenamente seus sentimentos. Ao se esconder, dentro do armário, diante daquela cena de violência sexual, Douglass acaba por desvelar o "espetáculo terrível" de seu próprio corpo violado no lugar de Hester, já prenunciando, em sua escritura, um assunto retratado com certo distanciamento pela literatura, que é a violência sexual contra homens negros (Wallace, 2022).

Contribuindo para essa discussão, Lee Edelman (1994, p. 47) destaca que "[...] o corpo negro, como suplemento material ou significante, como aquilo que deve ser possuído para validar a suposta posse do falo pelo sujeito dominante" e afirmar sua posição como mestre "[...] deve suportar uma inscrição simbólica correspondente àquela do corpo feminino" (apud Nero, 1996, p. 22, tradução nossa)[87]. Não é inverossímil, portanto, sobretudo em decorrência da obsessão priápica do homem branco em relação ao corpo do homem negro, que a ameaça sexual contra esses corpos fosse real, conforme nos explica Esteban Montejo (1968). Em *The Autobiography of a Runaway Slave*, o autor pontua que, no contexto da colonização, o abuso físico e possivelmente o estupro de jovens negros era algo que, por vezes, ocorria. Quando considerados bonitos e vivazes, eles eram enviados para o interior da casa do senhor, onde, ali, começavam a "amaciá-lo" (Montejo, 1968, p. 21, p. tradução nossa)[88], uma violência que, na continuidade da vida do homem negro, o colocava muitas vezes na dura decisão de escolher entre o abuso e a morte, como bem retrata Toni Morrison em *Amada* (2007, p. 151): "De vez em quando, um homem ajoelhado escolhia um tiro na cabeça como o preço, talvez, por levar um pedaço de prepúcio com ele para Jesus".

Entretanto, o que chama a atenção no caso do episódio de Hester é que, ao fugir do agressor da tia, Douglass "[...] revela uma libidinalidade psicossexual pubescente situada entre os polos mais formais do masculino libidinal e do feminino libidinal. É dentro dessa zona intermediária de sexo e psicologia, nesse espaço cruzado de heterogeneidade sexual entre dois instintos, que [...] todos os meninos vivem" (Wallace, 2002, p. 90, tradução nossa)[89], de maneira que, ao narrar sua vida, o autor busca se distanciar da passividade feminina que ele projeta em Hester, construindo uma imagem de masculinidade fálica e resistente. Essa dinâmica deve ser

---

[87] No original: *"[...] the black body, as material supplement or signifier, as that which must be possessed in order to vali date the dominant subject's putative possession of the phallus, must endure a symbolic inscription corresponding to that of the female body*" (Edelman, 1994 *apud* Nero, 1996, p. 22).

[88] No original: *"softening him up"* (Montejo, 1968, p. 21).

[89] No original: *"[...] discloses a pubescent psychosexual libidinality situated be tween the more formal poles of the libidinal masculine and the libidinal feminine. It is within this intermediate zone of* sex and psychology, this intersected space of sexual heterogeneity between two instincts, that all boys [...] live (Wallace, 2002, p. 90).

vista como um mecanismo defensivo, uma tentativa de provar a perfeição fálica dos homens negros diante de uma ordem escravocrata que buscava desumanizá-los sexual e fisicamente.

Tecidas essas considerações, percebemos que as narrativas de escravos, como as produzidas por Douglass, Washington e Equiano conseguiram prefigurar as preocupações centrais e estruturantes (ou paradigmáticas) que envolvem a ideia de espectralidade no olhar racial sobre os corpos negros. Semeando a ideia de resistência e novos enquadramentos para a masculinidade negra, as narrativas de escravos fundamentariam uma prosa mais poderosa e emancipada presente nas fases da literatura americana, sempre alavancada por uma rede de apoio responsável por capacitar literatos, criar um campo editorial e subsidiar a constituição de um público para as produções negras (Page, 2011).

Para Alvaro Hattnher (1990), a Guerra Civil, evento que marcou o início da história dos Estados Unidos como nação, foi um fator decisivo para que a literatura negra saísse da dimensão da plantation e se instaurasse no perímetro mais amplo da literatura urbana, sobretudo a partir dos desdobramentos do período da Reconstrução. Com o fracasso da reincorporação dos estados do Sul – separados da União em razão da Guerra – e de toda a política de integração do negro na estrutura sociopolítica dos Estados Unidos, surgiu um "nadir" das relações sociais e a ascensão de um supremacismo branco, simbolizado pela institucionalização das Leis Jim Crow, responsáveis por revogar todos os esforços e salvaguardas legais e civis destinados à população negra (Gates Jr., 2024).

Como consequência, diante de "um grau crescente de violência racista e repressão" (Bernard, 2011, p. 268, tradução nossa)[90], dos desastres naturais que assolaram a região e da acachapante "falta de oportunidade de empregos viáveis" (Bernard, 2011, p. 268, tradução nossa)[91], iniciou-se a Grande Imigração, representada pelo deslocamento em massa da população negra do Sul em direção aos grandes centros urbanos e industriais do Norte. Nesse contexto, como resposta econômica à política de opressão, Booker T. Washington, autointitulado o grande líder da população negra após a morte de Douglass, passou a defender uma ascensão racial centrada numa educação prática e vocacional, acreditando que o progresso do negro deveria começar pelo trabalho e pela aceitação de papéis econômicos produtivos dentro do corpo social segregado. Esse entendimento destoava flagrantemente da visão de Du Bois, para quem a educação formal seria o instrumental para formar líderes intelectuais capazes de combater o racismo de forma profunda e sistemática (Gates Jr., 2024).

[90] No original: "increasing degree of racist violence" (Bernard, 2011, p. 268).
[91] No original: "a lack of viable job opportunities" (Bernard, 2011, p. 268).

Essa resposta não foi apenas econômica, ela também se deu no campo das artes, buscando, antes de qualquer coisa, redefinir a representação dos corpos negros no terreno da estética (Bernard, 2011). Através daquilo que Gates Jr. (2024, p. 112) chama de *política de respeitabilidade*, pessoas pretas de classe média, especialmente do norte, criaram um complexo e autônomo aparato discursivo que "[...] usaria a literatura e as artes visuais [...] para refutar os estereótipos racistas de ampla circulação nos Estados Unidos e na Europa sobre a sua "natureza", estabelecendo "[...] uma imagem que fazia um forte contraste com as imagens negativas das pessoas pretas sempre presentes em manifestações culturais" pregressas. Nas palavras de Taylor III (2011, p. 114, tradução nossa),

> O afro-americano simplesmente passou de ser o sujeito do passado para se tornar um agente do presente. Por meio das artes – especificamente da literatura – os afro-americanos ajudaram a mudar seu lugar no mundo. Com suas palavras escritas e publicadas, começaram a criar um novo espaço no mundo. Seus trabalhos resistiram ao teste do tempo, desafiando algumas das antigas narrativas e inspirando outras pessoas a criar novas.[92]

Batizado de *Harlem Renaissance*, esse movimento revisional, cuidadosamente elaborado para incorporar todas as virtudes da raça, influenciaria todo território norte-americano e se internacionalizaria, ao mesmo tempo em que transformava o Harlem no epicentro de onde toda a produção artística emanava, numa verdadeira meca negra, símbolo singular das esperanças e dos sonhos de todos os negros em sua necessidade de relatar as próprias experiências a partir de sua ótica ou perspectiva (Bernard, 2011). Com o desenvolvimento de entidades autônomas (faculdades e negócios) voltadas para o progresso social do homem negro, estimulado por ações da NAACP (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor), sob a liderança de Du Bois, e pelas iniciativas da Liga Urbana Nacional, criou-se o substrato necessário para a emergência de escritores negros, cujas escrituras, além de condenarem o racismo, destacavam as contribuições da cultura afro-americana para a sociedade estadunidense (Taylor III, 2011).

No cerne desse movimento, figurava a intenção de apagar ou rasurar do imaginário coletivo o paradigma do velho negro, "uma figura eternamente submissa às expectativas brancas" (Bernard, 2011, p. 272-273, tradução nossa)[93] –, abrindo espaço para um homem negro

---

[92] No original: *"The African American quite simply moved from being the subject of the past to an agent of the present. Through the use of the arts – specifically literature – African Americans helped to change their place in the world. With their penned and published words, they began to carve out a new niche in the world. Their works endured to chal lenge some of the old narratives and inspire other people to create new ones"* (Taylor III, 2011, p. 114).

[93] No original: *"[...] a creature forever beholden to white expectations [...]" (Bernard, 2011, p. 272-273).*

emancipado, inteligente, competitivo e liberto de qualquer expectativa exógena. Esse caminho tomado por Du Bois criou uma casta de intelectuais de diversas áreas do saber, dentre os quais podemos evidenciar, no campo das letras, alguns nomes que se tornaram referência tanto no terreno do Harlem Renaissance quanto para o panorama geral da literatura estadunidense.

James Weldon Johnson (1871-1938) é um grande exemplo desse grupo seleto a quem Du Bois nominava de *Talented Thenth.* Compositor, poeta, romancista, jornalista, crítico, autobiógrafo e primeiro advogado afro-americano admitido na Ordem dos Advogados da Flórida desde o fim da Reconstrução, Johnson notabilizou-se não somente por ter produzido *Lift Every Voice and Sing*, adotada pela NAACP como o Hino Nacional Negro, mas também por sua literatura pujante, que promovia uma movência na maneira como o indivíduo negro deveria ser retratado e se comportar. Entre letras literárias e teóricas, materializadas em obras como *Autobiografia de um ex-negro* (1912), *As trombetas de deus: sete sermões negros em verso* (1927), *O livro da poesia negra americana* (1922), *O livro dos spirituals negros americanos* (1925), *Segundo livro dos spirituals negros americanos* (1926), Johnson estimulava o indivíduo negro a buscar uma visão literária mais ambiciosa, posto que, ao levantar novas questões sobre identidade racial e a experiência afro-americana, deslocou o foco das narrativas de opressão para explorar questões como: Quem somos agora? O que significa ser negro? Como a arte pode expressar essa realidade? Sua obra, quando analisada em perspectiva, desvela uma busca obstinada por redefinir o debate sobre a identidade negra, ampliando as possibilidades de representação artística na literatura afro-americana, movimento que, como se sabe, criou conexões entre a esfera estética e a política, de modo a trazer à baila as nuanças artísticas e ativistas que dele emanavam (Taylor III, 2011; Andrews; Foster; Harris, 2001).

É esse traço ambivalente, por meio do qual o corpo do homem negro se transforma num objeto sensível e ao mesmo tempo transgressor, que marca os escritos dessa nova safra de escritores. Desde Walter White que, em *Fire in the Flint* (1924), versa sobre a desilusão de um médico afro-americano ao enfrentar o racismo persistente no Sul para exercer sua profissão; passando por Nella Larsen que, em *Quicksand* (1928) e *Passing* (1929), constrói um retrato arguto acerca das implicações da pigmentocracia na vida de afro-americanos que buscavam mobilidade social; até chegar em Wallace Thurman que, em *The Blacker the Berry* (1929), foca nos preconceitos contra afro-americanos de pele mais escura dentro da própria comunidade negra, percebe-se a pavimentação de um caminho de contestação que cria um novo repertório para que o corpo negro abandone a passividade e se transmute num corpo crítico.

Seja como for, nenhum outro nome simboliza mais o espírito revisor do *Harlem Renaissance* do que Langston Hughes. Karima k. Jeffrey (2011), em sua biografia sobre a vida do autor, destaca a capacidade de Hughes, considerado o decano das letras afro-americanas e um socialista radical, de edificar uma obra traduzida pela diversidade e pela abordagem de temas sociais e políticos, sempre em defesa das classes proletárias, dos direitos humanos e das liberdades civis. Essa versatilidade, materializada em contos, romances, duas autobiografias, livros infantis, ensaios críticos e editoriais, rendeu a ele um papel central na literatura afro-americana e na luta por igualdade sociorracial (Jeffrey, 2011). Ademais, chama a atenção em Hughes a sua capacidade de criar pontes, conexões ou propósitos comuns entre indivíduos social e culturalmente diferentes. Talvez por conta das inúmeras viagens que fez ao exterior, ele tenha desenvolvido essa sinergia com diferentes contextos socioculturais, dotando a sua obra de profunda capilaridade, algo que, para Taylor III (2011), faltou ao *Talented Thenth* e limitou o campo de atuação do *Harlem Renaissance*, inclusive na luta racial.

Na visão de Taylor III, o grande problema desse movimento foi a postura abnegada em relação à sua pertença identitária. Ainda que os "novos negros" vivenciassem e reconhecessem o racismo, a forma como os instrumentos de luta eram organizados tendia a uma assimilação responsável por esmaecer qualquer vinculação com a África, bem como desconsiderava qualquer resquício da escravidão. Os "novos negros" fiavam-se na ideia de que, por meio do "[...] empenho individual, eles podiam escapar das garras das leis e das práticas sociais que buscavam confinar todas as pessoas pretas ao mesmo status de cidadãos de segunda classe e definir todas as pessoas pretas, a despeito da classe ou das diferenças, como pretas – como iguais" (Gates Jr., 2024, p. 125). Foi esse esforço de se diferenciar da população negra em geral que levou o *Harlem Renaissance* a se subdividir, trazendo à luz uma política de desrespeitabilidade capaz de criar especificidades distintas e paralelas dentro do próprio movimento, conforme elucida Gates Jr. (2024, p. 118):

> Ao mesmo tempo, no interior da comunidade afro-americana, outro discurso se desenrolava na clandestinidade, a voz das classes negras mais baixas, a grande massa de pessoas pretas que por certo não eram os Novos Negros. Chamamos esse discurso de "política da desrespeitabilidade". Em contraste com a política da respeitabilidade, a política da desrespeitabilidade era um discurso culturalmente privado; um discurso intrarracial; uma forma de arte feita por pessoas pretas para pessoas pretas e que não era pensada para o consumo das pessoas brancas. Essa política abraçava os valores populares, vernaculares e próprios da classe baixa. [...] E por ser escandalosa, tinha de ser contida ou ocultada do público estadunidense mais amplo, quando não eliminada por completo das práticas culturais negras. A política da desrespeitabilidade também era um discurso antirreligioso [...] Grande parte dessa política dependia da degradação da mãe e até de sua sexualização. Esses

> universos culturais e textuais paralelos são ambos negros, mas um se desenrolava em público, diante das pessoas brancas, e outro nas ruas, no gueto, para o consumo exclusivo das pessoas pretas. E esses dois reinos do discurso cultural se desdobraram em universos paralelos com suas próprias tradições, de forma inconsciente, lado a lado, acima ou abaixo da superfície.

Esgueirando-se pelos becos, pelas sombras e pelas frestas, o movimento, ao buscar uma linguagem que de fato dialogasse com as massas, foi se diversificando, nas ramagens da cultura, projetando suas influências e visões de mundo para outras paragens da expressão estética. Abraçando outros gêneros literários, como o romance, e valorizando as histórias orais, o folclore e as tradições culturais enraizadas nas experiências de escravização e da vida cotidiana, a maioria da população negra, notadamente mais pobre, "passou a ver a luz", o que, em certa medida, iluminou o caminho da política de desrespeitabilidade, fazendo-a enveredar pelo teatro, pela música e pelas artes de uma forma geral (Taylor III, 2011). Isso foi possível devido à criação de espaços de fomentação da arte negra. O Apollo Theater, no *Harlem*, por exemplo, desempenhou um papel imprescindível para a gênese de artistas afro-americanos, servindo como palco para músicos icônicos do jazz, como Billie Holiday e Ella Fitzgerald, cujas performances foram responsáveis por encapsular tanto a alegria quanto a dor da experiência negra nos EUA, transformando-as em revolta e resistência por meio do ofício estético. Anos mais tarde, esse mesmo espaço tornou-se testemunha de fenômenos populares, como James Brown e os Jackson Five, que, transformados em ícones, provaram como a ação organizada em espaços de criatividade artística se tornaria o caldeirão de autenticidade de uma arte que não se envergonha de "dizer o que é", o que não afastou esse movimento basilar de certas contradições (Bernard, 2011). O que pode ser comprovado pelo fato de a cultura popular produzida nos guetos buscar, por vezes, integrar aspectos da experiência africana e afro-americana à arte mainstream, sendo influenciada por movimentos artísticos ocidentais. A razão para isso sempre residiu na necessidade de patrocínios, o que fazia com que muitos desses locais tivessem clientelas brancas e sessões segregadas para negros, desvelando, ao mesmo tempo, as contradições da época e as tensões entre criação artística e desigualdades (Bernard, 2011).

De todo esse percurso analítico, podemos depreender que as inúmeras contradições do *Harlem Renaissance* – quer seja nos domínios do *Talented Thenth* ou nos domínios do gueto – simbolizaram uma gama de limitações materializadas nas tensões entre a preservação cultural e a política de respeitabilidade, bem como entre a herança africana e os efeitos da escravidão, o que, em termos práticos, se traduzia para muitos autores negros do período em sentimentos de vergonha e ambiguidade em relação à história negra. Não bastasse tal incongruência, a validação da arte negra por brancos escondia um lado obscuro, já que o sistema mainstream, ao

chancelar manifestações artísticas negras, acreditava que isso desviaria o foco das demandas por direitos civis. Desse modo, essa relação frequentemente codependente entre o universo hegemônico e a arte negra acabava por fazer com que alguns artistas negros, muitas vezes sem perceber, reforçassem estereótipos, em vez de desestabilizar os sistemas de opressão.

Como consequência, a classe média negra evitava abordar aspectos vernaculares e tabus da cultura negra, como sexualidade e religião, devido à vergonha e ao medo de reforçar imagens negativas, o que inibia a expressão plena da humanidade e da diversidade na arte (Gates Jr., 2024). Mesmo considerando as diferenças abissais entre as bases de sustentação de tal movimento e os impactos que exerceu sobre os propósitos da própria arte, do conhecimento e dos instrumentos de luta, deve-se, entretanto, reconhecer que esse movimento foi a gênese de uma transmutação do homem negro num corpo crítico e político, sobretudo a partir dos anos 30 e 40 do século passado. Segundo Gerald Lyn Early (2010), a Grande Depressão e a falta de financiamento cultural dela decorrente foram responsáveis por encerrar o *Harlem Renaissance.* Em paralelo, durante a Segunda Guerra Mundial, a participação efetiva dos negros no conflito e a derrota dos regimes totalitários expuseram as contradições do racismo nos Estados Unidos, levando a pressões internas para acabar com a segregação, movimento que se materializou em avanços políticos e econômicos para a população negra, assim como em transformações profundas na música e na literatura. Com o surgimento do jazz, uma arte mais séria e sofisticada, e de alguns literatos que abriram o caminho para a compreensão do racismo, da opressão, do gênero e da identidade como camadas de uma estrutura interseccional que fundaria as bases do que se convencionou chamar de *Protesto Literário Negro* ou *Realismo Social*, as letras se transformaram num instrumental para desafiar visões racistas, eurocêntricas e coloniais, consolidando-se como uma base cultural legítima e inspiradora de movimentos artísticos e literários durante os anos 50 e 60 (Twagilimana; Sublette, 2011). Todavia, isso só foi possível em razão do surgimento de um nome que mudaria a história do gênero: Richard Wright, com sua célebre obra *Native Son* (1940).

Num período inicial, a fortuna crítica capturou as polêmicas duradouras acerca das temáticas e da forma do romance de Wright, reconhecendo tal obra como um mirante capaz de marcar definitivamente a literatura e a cultura americanas, como bem destaca o renomado crítico Irwing Howe. Num segundo momento, no entanto, por volta da metade dos anos 40 até o final dos anos 60, ficou claro que o lugar de Wright no cânone nacional estadunidense não estava consolidado, posto que os ataques à sua obra, especialmente à *Native Son*, ganharam ressonância, obscurecendo e diminuindo sua reputação e sua projeção. Parte da crítica da época considerou *Native Son* uma trama esteticamente melodramática, um mero romance de protesto,

politicamente pensado como um arauto da ideologia comunista de seu autor, sem conseguir oferecer uma explicação sociológica da experiência afro-americana, tampouco refletir, fora do espectro do estereótipo, a diversidade e a complexidade da vida dos negros nos Estados Unidos. Posteriormente, no momento em que o Movimento dos Direitos Civis assumiu uma pertença mais militante, impulsionado pela ação do Black Power e pelo florescimento do Movimento das Artes Negras nos anos 60 e início dos anos 70, a reavaliação positiva da estética de Wright levou à consagração do romance, enaltecido no período pós-colonial a partir de uma perspectiva pan-africana (Fraile, 2007; Twagilimana; Sublette, 2011).

Native Son é uma obra reconhecidamente multifacetada, cujas preocupações temáticas e estilísticas constituem uma amálgama de elementos contraditórios em torno do Modernismo, do Universalismo e do Existencialismo. Conjugando "[...] um vasto leque de gêneros, tendências e ideias políticas e filosóficas –" entre os quais se destacam "o gótico, o marxismo, o protesto social naturalista, as aspirações integracionistas, o nacionalismo negro, a cultura popular afro-americana e os interesses científicos contemporâneos" (Fraile, 2007, p. 09, tradução nossa)[94] –, essa obra se transformou na primeira narrativa que, desafiando os estereótipos historicamente associados ao corpo do homem negro, enfatizou, de forma ácida e cortante, o impacto psicológico do racismo sobre os corpos negros, bem como o efeito prejudicial da lógica racial na sociedade branca americana (Ayan, 2011; Lowenstein, 2013). A história de Bigger Thomas, um rapaz negro que mata de forma acidental uma moça branca e empreende uma jornada para livrar-se do crime, desvela seu dilema como "a culminação de um conjunto de forças além do seu controle" (Warnes, 2007, p. 35, tradução nossa)[95]. Nesse realismo literário, as narrativas que dele emergem buscam contextualizar a degeneração moral de dado personagem, associando-a a forças sociológicas estruturais, por meio das quais agentes como objetos e mercadorias – máquinas, bens e propriedades – fazem escolhas em nome dos seres humanos, negando aos negros o benefício precípuo do livre arbítrio e, ao mesmo tempo, enredando-os numa dinâmica em que esses corpos sempre serão culpados, independentemente das circunstâncias (Twagilimana; Sublette, 2011). Dessa forma, segundo Andrew Warnes (2007), a narrativa de Native Son transcende a mera explicação linear de causa e efeito, isto é, uma visão unidimensional das problemáticas sociais; ela tenta mostrar a complexidade das experiências vividas por aqueles que, como Bigger, são pressionados por condições históricas

[94] No original: *"[...] a large array of genres, trends and political and philosophical ideas –" "[...] Gothicism, Marxism, naturalistic social protest, integrationist aspirations and black nationalism, African American folk culture and contemporary scientific interests [...]"* (Fraile, 2007, p. 09).

[95] No original: *"the culmination of a set of forces beyond his control"* (Warnes, 2007, p. 35).

e sociais, mas também pelas suas próprias reações individuais a essas condições, que são pautadas pela cristalização de estereótipos dos quais dificilmente os homens negros conseguem escapar, em razão da imagem-traço que os constitui (Wallace, 2022).

Essa caminhada rumo ao cadafalso existencial só se torna possível em virtude de um *olhar racializante*, um sistema de vigilância racial instituído pelo Ocidente capaz de transformar os corpos pretos em objeto de observação e controle. Esse mecanismo se apresenta de forma explícita na ameaça à "coerência e idealidade" (Wallace, 2022, p. 134, tradução nossa)[96] do ego corpóreo dos homens negros, que, via de regra, são desafiados e desconstruídos para, por fim, serem paralisados dentro de uma representação patrocinada por uma ordem simbólica resolutamente racista. A rasura que Native Son representa é justamente o esfacelamento desse enquadramento que escancara a espetacularidade desumanizadora da corporalidade do homem negro (Wallace, 2022).

Na visão de Aimable Twagilimana e Cammie Sublette (2011), o assassinato acidental da jovem branca Mary Dalton, responsável por transformar Bigger Thomas – um rapaz bom, mas embrutecido pelo racismo – em um psicopata perigoso, pode afastar a simpatia comumente associada à escritura naturalista. Entretanto, essa cena é o ponto fulcral de Native Son, revelando o cerne da intenção de seu autor. Wright, de forma irônica, resgata a figura do Uncle Tom e a ressignifica, transformando-a em um personagem mais cruel, insubmisso e que se recusa a vitimizar-se; pelo contrário, age com dureza, abandonando uma posição de vítima para revestir-se de uma agência especular que se projeta sobre as categorias gramaticais de sujeito e objeto. Antes do crime, ele se apresenta como paciente de um sistema que o oprime; após o assassinato, se torna um sujeito ativo, manipulando seu conhecimento para ganhar poder. Isso fica evidente sobretudo quando escreve uma carta de resgate e empreende todos os esforços para incriminar Jan Erlone, o namorado comunista de Mary Dalton, tirando proveito dos medos político-ideológicos arraigados da sociedade americana e dos estereótipos de ignorância associados ao seu corpo. E é por estar enraizada no inconsciente coletivo a ideia de que negros são destituídos de inteligência que Bigger consegue manipular o sistema, de modo que essa ironia dramática empodera o personagem numa dinâmica em que o leitor compartilha seu segredo, enquanto o condena, evidenciando uma reflexão e uma crítica social acerca do racismo e da opressão social.

Endossando esse ponto de vista, Mandalapu Ravichand e Pushpa Latha, em *Bigger Thomas*: the hero in the novel *Native Son* (2014), aduzem que, ao matar Mary, o protagonista

[96] No original: *"coherence and ideality"* (Wallace, 2022, p. 134).

sente "[...] que destruiu simbolicamente todas as forças opressivas que tornaram sua vida miserável", vivenciando uma sensação "[...] de potência, de poder e liberdade que ele nunca antes experimentou" (Ravichand; Latha, 2014, p. 4, tradução nossa)[97]. Noutros termos, "Bigger sente, pela primeira vez, que está vivendo plena e profundamente como um homem deveria viver" (Ravichand; Latha, 2014, p. 4, tradução nossa)[98], o que lhe dá orgulho do ódio que sente contra seus opressores e reveste a sua vida de significado. Nesse sentido, Bigger é retirado do ostracismo e é alçado à condição de herói, que afirma a sua autoridade por meio do crime, mas que não se rende apenas à violência, mas também a outros instrumentos de luta. Depois de preso, após um minucioso processo de investigação que o ligou ao crime, Bigger decide se calar, mas seu silêncio está circunscrito a um espaço semântico politizado. Segundo Wallace (2022), por mais que sua mudez possa ser interpretada como consequência de o protagonista estar preso dentro de um regime escópico – um sistema de controle baseado no olhar opressor que o reduz a um objeto visível, monitorado, humilhado, impotente, desumanizado e desprovido de agência –, ela, na verdade, pode ser reinterpretada como um ato subversivo que vai de encontro ao sistema de controle visual e simbólico, traduzindo-se como uma recusa ativa de participar ou validar as expectativas do poder hegemônico. Logo, silenciar-se em *Native Son* se transforma numa estratégia de resistência, combinada, na trama, com a pose fria diante da câmera fotográfica do presídio.

Manter-se frio nos registros oficiais, embora apresente limitações em razão de seu enquadramento racializante e fetichista, converte-se numa estratégia de autorrepresentação e contraposição empreendida por homens negros, que inclui tanto a postura física quanto o controle das impressões para contrabalançar estereótipos negativos com vistas a estabelecer a identidade negra num contexto de marginalização. Assim, em Native Son, a preocupação de Wright é mostrar que o universo de pobreza, violência e falta de agência leva à sua condenação, mas também a um momento existencial importante, no qual ele afirma a sua humanidade, como bem ressaltam Ravichand e Latha (2014, p. 8-9, tradução nossa):

> Bigger desenvolve uma atitude positiva e está pronto para enfrentar a morte iminente. Ele está preparado para morrer sem ódio por nada, exceto pelas circunstâncias obscuras que o levaram a ser o que é agora. Há um significado em seu sofrimento [...] e, [ao experienciá-lo], ele confere um valor ao seu sofrimento e à sua própria vida. [...] Bigger é um herói existencial, para quem não há possível libertação do sofrimento, que é um elemento da vida. Mas ele

[97] No original: *"[...] that he had destroyed symbolically all the oppressive forces that made his life miserable", "*[...] *sense of potency, of power and freedom that he has never before experienced"* (Ravichand; Latha, 2014, p. 4).

[98] No original: "*Bigger feels for the first time that he is living fully and deeply as a man is meant to live" (Ravichand; Latha, 2014, p. 4).*

> desafia as circunstâncias desesperançosas e aceita a morte na tentativa de dar significado ao seu sofrimento. Ele faz isso ao se recusar a apresentar a alegação de insanidade no momento do crime. Em vez de abdicar da responsabilidade, ele a aceita voluntariamente e aceita a morte. Ao aceitar a morte, ele se revela como herói e sua vida adquire um significado transcendente. A aceitação consciente da responsabilidade confere-lhe humanidade e heroísmo. A aceitação corajosa é resultado de sua evolução para um self existencial.[99]

Em tais circunstâncias, o poder que emana de Native Son está centrado numa visão transformadora da vida, o que a reveste de uma aura profundamente filosófica, capaz de desvelar uma série de valores pelos quais Bigger lutará, viverá e, por fim, morrerá. Ao se apresentar como uma ousada concepção de dignidade humana, a trama de Wright acaba por ocupar um lugar de grandeza, permitindo que seu protagonista performe um heroísmo existencial e mostre uma força de caráter no final de sua vida. Tal heroísmo não é aquele grandiloquente; é aquele que reside nas experiências cotidianas, e almeja apenas romper a pobreza sufocante e melhorar as condições sociais para que os corpos negros possam existir de forma plena num contexto de opressão. Por toda essa densidade narrativa, constituída como um palimpsesto por meio do qual é possível enxergar as camadas complexas que constituem a masculinidade negra, Native Son passou a ocupar o panteão das grandes obras da literatura estadunidense, influenciando autores que se consagrariam tempos depois da emergência da obra de Wright. É o caso, por exemplo, de Ralph Ellison (Ravichand, Latha, 2014; Hattnher, 1990).

Em *Invisible Man* (1952), Ellison, apesar da sua ligação com Wright, busca, com seu personagem sem nome, tecer uma crítica a representações como as de Bigger – na sua visão, personagens quase sub-humanos, limitados em sua capacidade de imaginar além da sua opressão (Wallace, 2022). Revisando, portanto, o arquétipo de Native Son, Ellison propõe uma trama que nasce de uma reflexão acerca da maneira como os homens negros são enxergados num contexto de segregação e racialização, mas que é delineada dentro de uma perspectiva de universalidade. Partindo da ideia de "espectrografia", por meio da qual os corpos dos homens negros são vistos enquanto materialidade, mas esmaecidos como sujeitos plenos, Ellison, através da metáfora da invisibilidade, explora questões de identidade, de um devir existencial e

---

[99] No original: *"Bigger develops a positive attitude and is ready to face imminent death. He is ready to die without hate for anything except the obscure circumstances, which compelled him to be what he now is. There is a meaning in his suffering and by experiencing the suffering he confers a value on his suffering, and on his own life. [...] Bigger is an existential hero, for whom there is no possible release from suffering, which is an element of life. But he defies the hopeless circumstances and accepts death in an effort to lend meaning to his suffering. This he does by refusing to put up the plea of insanity at the moment of the crime. Instead of abdicating responsibility, he willingly accepts it and accepts death. In this acceptance of death, he emerges as hero and his life acquires transcendent meaning. The conscious assumption of responsibility confers humanity and heroism on him. The courageous acceptance is a result of his evolution into an existential self"* (Ravichand; Latha, 2014, p. 8-9).

de uma busca pela verdade numa sociedade que impede que indivíduos negros se reconheçam. Nessa trama labiríntica, em que uma profusão de personagens são representações complexas do corpo do homem negro, o tema da cegueira, formada a partir da espectralidade a que aludimos, torna-se central, simbolizando a incapacidade de os personagens enxergarem, com precisão, as visões paternalistas sobre a raça e as estruturas opressivas (Sisco, 2011). Além do personagem-título, vários personagens são apresentados como cegos na trama: Sr. Norton é cego em razão de seu paternalismo; Bledsoe, administrador de um Colégio, finge seguir os princípios de Booker Washington, mas manipula os estudantes para manter seu próprio poder; Irmão Jack, líder da Irmandade (alusão ao Partido Comunista), usa a raça como ferramenta política, simbolizando sua cegueira ideológica através de seu olho de vidro e, por fim, Ras – o Exortador – é apresentado como cego devido ao radicalismo. Na visão de Ellison, todos eles exemplificam visões cegas e opostas que tentam moldar a identidade do protagonista, retratando um arcabouço de ideologização que restringe as possibilidades de emancipação, autodeterminação e a identidade do indivíduo negro (Early, 2010).

Alan Nadel (2004), em *The Integred Literary*, destaca que, para Ellison, essa identidade deve ser construída de forma dialogal e integrada à cultura norte-americana, não de forma seccionada. Segundo Nadel (2004), na história cultural da América, a cultura negra nunca foi separada, mas uma parte essencial da identidade americana, apesar da exclusão formal e social imposta por leis e valores racistas. Por essa visão, embora marginalizada, a presença do negro já estava integrada às questões morais e existenciais das grandes obras literárias, cujos autores – nomes como Herman Melville, Mark Twain, Henry James e Ernest Hemingway – preocuparam-se com os dilemas morais da América, especialmente com a contradição entre os ideais fundadores da nação (liberdade, igualdade) e as práticas realistas (escravidão, racismo, desigualdade). Ao apontar que, supostamente, o negro já era presença moral e simbólica no cerne das maiores questões abordadas pela literatura americana, Ellison defendia que os autores negros, mesmo sendo oriundos de uma cultura estigmatizada, tinham o direito e a responsabilidade de integrarem-se a essa tradição, bem como serem avaliados pelos mesmos critérios dos brancos, garantindo, assim, um lugar legítimo no cânone estadunidense (Nadel, 2004).

Por essa postura integracionista, Ellison recebeu críticas ferrenhas tanto de marxistas – para quem a obra do autor não seguia rigidamente nem uma crítica de classe, nem propunha temas revolucionários – quanto de setores do Nacionalismo Negro, que destacava a insistência do autor na questão da individualidade negra e em sua postura evasiva diante de um compromisso ideológico mais diretamente atrelado às pautas coletivas da época. Noutras

palavras, para o Movimento dos Direitos Civis, a obra de Ellison carecia de autenticidade, pois não valorizava uma causa em comum com as massas negras; pelo contrário, trilhava o caminho da "integração racial literária" (Sisco, 2011, p. 207, tradução nossa)100. Entretanto, é impossível negar a importância de Ellison no itinerário da literatura negra americana, principalmente porque essa visão de uma obra limitada por um olhar branco, que recaía sobre seus livros, foi, com o passar do tempo, arrefecendo, permitindo que escritores e teóricos que antes desprezavam *Invisible Man*, como é o caso de Henry Louis Gates Jr. e Houston Baker, passassem a reconhecer e apreciar as habilidades literárias contidas nessa obra, o que autorizaria a sua inclusão no cânone literário afro-americano.

O que chama a atenção nos escritos de Ellison é sua busca obstinada por não restringir suas narrativas a um teor sociopolítico, preferindo mergulhar em dilemas emocionais, morais e existenciais. Essa escolha, guardados alguns distanciamentos temáticos, pode ser facilmente vislumbrada na obra daquele que talvez seja considerado o maior escritor negro americano, James Baldwin, o qual, por constituir o objeto de análise desta tese, é neste momento apenas mencionado, já que sua obra e suas temáticas serão escrutinadas detalhadamente na sequência deste trabalho.

Seja como for, o que se observa na literatura afro-americana é que, das Slaves Narratives até Harlem Renaissance, passando pelo Protesto Literário Negro e chegando à literatura negra contemporânea, que nos oferece nomes como Colson Whitehead, Ta-Nehisi Coates, Paul Beatty, Jason Reynolds, o elemento que cinge todas essas fases, no que se refere aos expedientes de representação dos corpos negros masculinos, é a busca pela identidade racial no interior de regimes de opressão e a resistência para reverter signos forjados pela égide do preconceito. Numa sociedade que patrocina a invisibilidade desses corpos ou o enquadramento deles em padrões rígidos de existência, a partir de um olhar espectral e reificador, o anseio pela contestação tornou-se a força motriz dessa escrita, que, em seus diversos estágios de maturação, procurou reverter o estado de cegueira que patrocina toda sorte de violência contra os corpos de homens negros, em termos existenciais, raciais, sexuais etc.

Essa busca também é facilmente identificada no itinerário formativo da literatura negro-brasileira; entretanto, fatores sociais, históricos, culturais e econômicos distintos dos que vigoraram em terras estadunidenses fizeram com que o processo de maturação da representação ficcional dos corpos pretos no Brasil, especialmente aquela promovida por autores negros, adquirisse uma cadência e uma dinâmica própria, mais fragmentada. Assim, as peças da

---

[100] No original: *"literary racial integration"* (Sisco, 2011, p. 207).

temporalidade-representacional, quando a literatura negro-brasileira e a afro-americana são colocadas em projeção, raramente se encaixam, levando autores de países colonizados e que são contemporâneos escolherem caminhos completamente distintos no terreno da representação ficcional dos corpos de homens negros. É justamente os caminhos paralelos e dissonantes no desenvolvimento da escrita negra no Brasil e nos Estados Unidos que fizeram com que Geraldo Ribas e James Baldwin lançassem, respectivamente, *O laço encarnado* e *O preço da glória* praticamente no mesmo ano, mas apresentassem, em relação aos corpos dos homens negros, um mote representacional completamente distinto, apesar de alguns pontos de convergência. Os capítulos que se seguem apresentarão analiticamente essas diferenças e aproximações.

4 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DO HOMEM NEGRO EM O *LAÇO ENCARNADO*, DE GERALDO RIBAS

O presente capítulo intenciona compreender como se configura a representação do homem negro em *O laço encarnado*, obra do autor norte-mineiro Geraldo Ribas. Partindo de um breviário sobre a vida do autor, dado seu apagamento no cenário literário brasileiro, promoveremos, num primeiro momento, um exercício de compreensão da natureza constitutiva de sua escritura, objetivando desvelar, por um lado, como ele, por meio de uma série de poéticas, embaralha as cartas do factual e do fictício e, por outro, como essa característica se torna o esteio de *O laço encarnado*. Em seguida, com base no conceito de *categoria de existência*, sinalizaremos como os expedientes de representação ficcional promovidos por Ribas deixam entrever uma limitação na maneira como a masculinidade negra é apresentada, um caminho em que o corpo do homem negro só consegue expressão e agência dentro do perímetro estreito da força de trabalho e do universo da hipersexualidade. Também lançaremos mão da *categoria de performance* para examinar, no interior da representação ficcional dos corpos negros, de que modo a figura do homem negro, tal como é literariamente construída, se vale da máscara do branco em busca de um lugar social – artifício que lhe confere, ainda que de forma ilusória, a aparência de deslocamento em relação à condição subalterna e de participação nos dividendos da patriarquia hegemônica. A partir da relação dessas duas categorias, pretendemos demonstrar que *O laço encarnado* revela uma representação ficcional responsável por trazer à tona marcas de uma colonialidade que, atravessando o tempo, ainda impacta decisivamente a maneira como os corpos dos homens negros são representados na literatura, mesmo no terreno ficcional de alguns autores negros, cuja visão e comprometimento racial precisam ser problematizados.

4.1 Geraldo Ribas: quem é esse autor que fala?

Geraldo Ribas nasceu em 15 de junho de 1913, em São Francisco (MG), cidade que, incrustrada no sertão-cerradeiro do Norte de Minas e banhada pelas águas do Velho Chico, é enaltecida, na pena transcendental de João Guimarães Rosa, como um lugar de rara beleza, a quem "[r]io olha com melhor amor" (Rosa, 1994, p. 589). Ali, teve uma primeira infância tranquila e próspera no seio de uma família de comerciantes ricos da região que, por uma série de contingências profissionais, decidiu fixar residência em Pirapora (MG), local em que Ribas finalizou o curso primário. Esgotadas as possibilidades de estudo em Pirapora, Ribas é enviado para o internato, em Belo Horizonte, visando cursar o ginásio no auspicioso Colégio Arnaldo,

onde teve suas primeiras incursões no campo da literatura. Segundo José Jézer de Oliveira[101], em sua coluna "Quem é quem na literatura de Brasília", publicada na edição de 14 de fevereiro de 1970, do Jornal O Correio Brasiliense, a inclinação de Ribas para as letras era algo sintomático, posto que, desde os primeiros anos ginasiais, o autor se notabilizou por suas ações como presidente do Grêmio Literário da instituição, Colégio Arnaldo, e por apresentar uma erudição prematura, lendo, no original, com certa desenvoltura, obras como Ben Hur (1880), de Lew Wallace, além dos inocentes livros de Pierri Loti[102]. Após finalizar seus estudos secundários, já acadêmico do curso de Direito, não abandonou sua paixão pela literatura; pelo contrário, passou a ler obras ficcionais e teóricas de diversos autores nacionais e estrangeiros, criando um repertório cultural que seria utilizado anos mais tarde, quando, já formado pela Universidade de Minas Gerais, passou a produzir contos e poesias publicados no "Suplemento Literário" de O Diário de Belo Horizonte e na popular Revista Vamos Ler, do Rio de Janeiro (Oliveira, 1970).

Em 1939, conheceu Georges Bernanos, durante a estada do escritor francês em Pirapora. Servindo de intérprete para o autor de Sob o sol de satã (1926) e Diário de um pároco de aldeia (1936), Ribas pôde vê-lo na alcova de suas relações familiares, apartado dos holofotes e imerso numa relação sinérgica com a gente que o recebia em terras brasileiras[103]. Enxergando-o sem filtro, deparou-se com um homem de personalidade complexa que, a despeito do comportamento irascível e de suas famosas explosões verborrágicas, se compadecia diante da miséria e da violência que funcionavam como a moenda do mundo e da história (Ribas, 1970). Surgia, então, uma proximidade entre Ribas e Bernanos, traduzida pela maneira afetuosa com que o literato francês se refere ao autor norte-mineiro em duas dedicatórias apresentadas por Oliveira (1970). Num exemplar de *Saint Dominique*, Bernanos faz a seguinte consideração: "A Geraldo Ribas, cuja amizade nos acolheu desde a estação de Pirapora, com toda a minha

[101] José Jézer de Oliveira é um crítico literário radicado em Brasília, responsável, entre os anos de 1976 e 1996, pela edição da Revista de Poesia e Crítica.

[102] Pierri Loti (1850-1923) foi um escritor francês nascido Rocheford. Sua carreira de marinheiro lhe permitiu viajar pelo mundo – experiência que, mais tarde, se transformaria na força motriz de sua literatura, marcada pela escrita de si, pelo sentimentalismo e pela descrição exótica dos países que visitou.

[103] Radicado no Brasil entre 1938 e 1945, Georges Bernanos transformou aquilo que parecia um evento transitório numa experiência decisiva de sua trajetória. Estabelecido em Minas Gerais após breve passagem por diversas cidades, combateu ativamente o regime de Vichy e o nazifascismo por meio da imprensa brasileira e British Broadcasting Corporation – a emissora pública britânica –, cercado por intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Jorge de Lima e Edgar de Godoy da Mata Machado, que lhe ofereceram apoio intelectual e editorial. Importante destacar que Bernanos desenvolveu uma forte amizade com Geraldo França de Lima, cujo acervo literário é guardado pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Detalhes dessa amizade entre Bernanos e o autor araguarino podem ser conferidos no artigo "Guardados da memória: com Bernanos no Brasil", editado pela Academia Brasileira de Letras, em 2010.

simpatia, Bernanos – 6 de agosto de 1939" (apud Oliveira, 1970, p. 4, tradução nossa)[104]. Em Nous Autres Français: "Para Geraldo Ribas, com toda a amizade de Bernanos – 22/08/69 – Pirapora" (*apud* Oliveira, 1970, p. 4, tradução nossa)[105]. Exímio jornalista, Ribas produziu algumas reportagens sobre Bernanos, e sua relação com o escritor se desdobraria em outros eventos. O principal deles foi a entrevista concedida a Ribas pelo crítico e ensaísta suíço Albert Bérguin, que esteve no Brasil para levantar dados sobre Bernanos e, anos depois, se transformaria no intermediador entre o escritor norte-mineiro e Hubert Sarrazim, responsável por uma coletânea de depoimentos sobre a estadia do escritor francês entre nós, obra que recebeu reconhecimento e aclamação no universo editorial (Oliveira, 1970).

Nos idos de 1940, Ribas passou a residir em sua cidade natal, casando-se no ano seguinte com a jovem Lená Caetano, filha do então prefeito Oscar Caetano Gomes. A despeito de ter iniciado sua carreira profissional e pública como advogado, sua área de formação, aos poucos Ribas foi sendo tragado, quer pela relação osmótica com o sogro, quer pela influência do sobrenome que carregava, para o centro da cena política local, sendo, inclusive, alçado ao posto de prefeito substituto em 1944 (Braz, 1977; Braz 2020). Apesar de uma gestão que se demonstrou eficiente, Ribas, um homem das letras e das artes, não estava afeito aos meandros, às arrelias políticas e às disputas de ego dentro dos partidos e da própria família, razão pela qual viu a sua vida pessoal e pública se amalgamarem, desencadeando dissidências entre ele e seu sogro, prefeito titular na época (Braz, 1977). Em razão desses conflitos, para preservar a sua família e sua relação com Lená, Ribas decide renunciar ao mandato e voltar a advogar, ofício ao qual se dedicou, nas palavras de Petrônio Braz (2020), com "brilhantismo", restringindo a sua atuação na vida pública a iniciativas circunstanciais e apartadas das funções eletivas.

Como é de se perceber, na vida de Ribas, os deslocamentos e as mudanças de rota tornaram-se o leme de sua trajetória, o que o levou a buscar, mesmo estando estabilizado em São Francisco, uma carreira como jornalista profissional, em 1953, na cidade de Belo Horizonte, atuando na redação do jornal *O Diário* em coberturas de assuntos políticos tanto do Executivo quanto do Legislativo do Estado de Minas Gerais. Um de seus grandes feitos no campo do jornalismo foi uma entrevista exclusiva com o governador à época, Juscelino Kubitschek, o que lhe trouxe grande reconhecimento no meio jornalístico. Por essa reportagem, e tantas outras que ele realizou no jornal *O Diário*, Ribas foi escolhido pelo Sindicato dos

[104] No original: "A Geraldo Ribas dont I' amitié nous accuillit dès la gare de Pirapora, avec tout ma sympathie, Bernanos – 6 août 1939" (*apud* Oliveira, 1970, p. 4).
[105] No original: "Pour Geraldo Ribas, avec toute l'amitié de Bernanos – 22/8/69 – Pirapora" (apud Oliveira, 1970, p. 4).

Jornalistas Profissionais, para integrar, em 1956, a comissão de jornalistas brasileiros que participou de um Congresso Internacional em Helsinque, capital da Finlândia. Após o evento, com uma comitiva de amigos, visitou diversos países – como a França, a Alemanha, a Inglaterra e a Rússia –, viagens que foram convertidas em reportagens, nas quais o autor abordou os aspectos culturais, sociais e econômicos das nações em que esteve (Braz, 2020). Segundo Oliveira (1970), dentre essas reportagens, doze delas receberam notoriedade, pois tentavam analisar, com certa franqueza e desprendimento moral, os aspectos positivos e negativos do Socialismo de Estado sob o comando do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), desvelando um escritor loquaz, antenado com as conjunturas e os embates políticos que moviam a geopolítica mundial naquele momento. Entretanto, ainda que a parcimônia fosse sua intenção, desses artigos gotejam, com muita clareza, a visão de mundo do autor e as filiações político-sociais que sempre regeram a sua trajetória e abriram espaço para que sua caminhada fosse tranquila e recheada de oportunidades, às quais o autor abraçou com determinação.

Embora seja possível depreender, a partir de sua escritura ficcional e jornalística, referenciais que sinalizam uma erudição, um refinamento e uma excelente formação acadêmica, não se pode afirmar que esses atributos, por si sós, foram suficientes pela trajetória de sucesso do autor. Sempre houve, ao seu redor, uma rede de apoio e propulsão, que não era comum a indivíduos racializados daquela época, de modo que, na equação de seu sucesso, além da notável inteligência e de suas habilidades linguísticas, os apadrinhamentos políticos devem ser considerados.

Foi a partir de sua relação próxima com Brasiliano Braz, influente político de São Francisco, que, em 1957, José Maria Alkmim[106], Ministro da Fazenda do Governo de Juscelino Kubitschek, convidou Ribas a assumir a Assessoria de Imprensa de tal ministério, fazendo-o fixar residência na cidade do Rio de Janeiro, até então a capital da República. Além da Assessoria de Imprensa, Ribas esteve à disposição da Procuradoria Geral da República, até ser requisitado para o Tribunal de Justiça, onde exerceu somente cargos de direção ou de confiança, como diretor da Secretaria, da Corregedoria do Serviço da Jurisprudência e assessor de presidentes de Tribunal e de Desembargadores. Da capital fluminense para Brasília (DF) foi apenas uma consequência natural. Com a construção de Brasília no Cerrado brasileiro, Ribas

[106] José Maria Alkmim (1901-1974) nasceu em Bocaiúva (MG). Era formado em Direito e amigo bem próximo de Juscelino Kubitschek, o que faz com que as trajetórias desses dois políticos se entrelacem. Encarnando os ideais progressistas em diversos cargos públicos, ocupou a Secretaria do Interior e Justiça de Minas Gerais, a Presidência do Tribunal de Contas também do Estado, o cargo de Deputado Federal em diversas ocasiões, o Ministério da Fazenda do governo de JK e, por fim, a vice-Presidência da República do governo de Castelo Branco.

foi com Lená e os filhos para a nova capital que, erigida de um descampado, brotava pujante e pulsante no coração do país, atraindo todas as atenções do mundo para si. Ali, enquanto Lená se dedicava ao magistério, Ribas continuou sua carreira no Tribunal de Justiça do Distrito Federal e, paralelamente, entregou-se de vez à literatura, fazendo brotar do cerne de sua alma o escritor que desejava ser em sua vida primeva. Faleceu em 2004, deixando, a despeito de uma produção concisa, um legado para a *literatura catrumana*[107] das bordas do Velho Chico e para a Academia de Letras, Ciências e Artes do São Francisco da qual fazia parte (Oliveira, 1970; Braz, 2020).

4.2 Geraldo Ribas: as poéticas de uma escritura em movimento

Quando se observa a escritura de Ribas, nos deparamos com uma obra difusa, cujo objeto estético, seja em forma de poesias, contos ou romances, constitui um mosaico que aborda não só as temáticas já consagradas no universo da literatura catrumana no Norte de Minas, como a memória, a identidade e a cultura popular, mas também permite a catálise de assuntos e materiais sensíveis que, ao longo dos tempos, passaram ao largo dessa literatura, mas que, sob a pena do autor, se transmutam num palimpsesto por meio do qual se vislumbra uma série de poéticas[108] que emergem de uma forma profundamente particular, por vezes se sobrepondo. A primeira delas é a "poética regionalista".

As temáticas regionalistas, apresentadas com certa frequência na literatura catrumana do Norte de Minas, ganham, em Geraldo Ribas, um frescor, posto que o autor, em vez de se amesquinhar na letra fácil ou se valer de recursos óbvios para abordar as mazelas envoltas na realidade do povo sertanejo, utilizou o filtro do realismo mágico para dar voz à cultura, aos saberes, aos sabores e aos dissabores da vida de milhões de esquecidos no coração do país. Isso se torna sintomático e comprovável em *Esse mundo assombrado*, livro de contos publicado em 1974, no qual o autor insere elementos fantásticos ou sobrenaturais no cenário do sertão brasileiro, sem, contudo, romper com a lógica interna daquele mundo narrado. Ribas promove

[107] Por literatura catrumana compreendemos a expressão estética e simbólica baseada no Movimento Catrumano, idealizado pelo professor João Batista de Almeida Costa. A exemplo do que Costa fazia em relação à cultura geral do Norte de Minas Gerais, nomeamos a literatura dessa região como uma articulação entre linguagem, memória e território, traduzida como uma forma de resistência e reconfiguração identitária. Enraizada no extremo norte do estado, região pobre e apartada do reconhecimento das narrativas oficiais, essa literatura é recepcionada como um instrumental de reivindicação do protagonismo histórico e cultural, de modo a ressignificar o papel do sertão mineiro na formação do Estado de Minas Gerais (Almeida, 2021).

[108] Poética, neste contexto, é compreendida como uma dinâmica operacional, ou seja, o modo como o autor organiza e conduz o seu conteúdo escrito, o que irá reverberar em seu estilo (Pareyson, 1997).

a "transformação do comum e do cotidiano no impressionante e no irreal" (Flores, 1995, p. 190), catalisando, com base num fluxo atemporal e/ou no inconcebível, uma "arte de surpresas", carregada de "suspense dramático", no sentido proposto por Karl Erich Schollhammer (2004, p. 119).

No conto "O Chicote", por exemplo, acompanhamos a trajetória de um homem cuja maestria no manejo de um chicote de couro cru, com cabo de aroeira, transforma tal instrumento em prolongamento de seu corpo, em marca identitária e emblema de poder. Por meio dele, o protagonista realiza feitos extraordinários, conquistando admiração e impondo respeito, sobretudo pela força e violência que seu domínio sugere. A situação se transforma quando esse homem fere acidentalmente Polidoro, um rival amoroso, que o convoca para um acerto de contas. Nesse embate, ele derrota Polidoro e seus comparsas com o chicote; entretanto, em um desfecho inesperado e sobrenatural, o artefato desaparece e, como tomado por uma possessão, reaparece atacando de forma autônoma e brutal seu antigo dono. Assim que a violência arrefece, percebemos um universo de paradoxos: o silêncio invade a narrativa e, aos poucos, os sons dos gerais, num efeito gradativo, são amplificados, compondo uma sinfonia natural que confere à trama um tom trágico e mítico. O que notamos nas ramagens desse conto é que ele se apresenta como um dispositivo para a vocalização de uma crítica à masculinidade violenta e ao orgulho que se alimenta do medo; todavia, em vez de se valer de um revide tradicional, Ribas promove uma "justiça poética" que não se encontra no realismo puro, mas no universo daquilo que é intangível. Com efeito, tal configuração narrativa pode ser compreendida à luz da episteme de Slemon (1995, p. 409, tradução nossa)109 para quem o realismo mágico se traduz como "uma batalha entre dois sistemas opostos, cada um trabalhando na criação de um tipo diferente de mundo ficcional", mas que, ao fim e ao cabo, se reclamam, de modo a criar uma relação de indissociabilidade, em que "as regras fundamentais desses dois mundos são incompatíveis" e "nenhum deles pode se realizar completamente", permanecendo, portanto, suspensos e presos "em uma dialética contínua com o 'outro'".

Essa zona intersticial a que aludimos pode ser encontrada no conto "Boneca", uma narrativa que, ao abordar a estranha relação entre uma novilha e seu dono, mescla elementos do regionalismo com uma crítica ácida à dominação, ao desejo de posse, ao machismo e à misoginia. Com uma escrita fluida, em que se misturam o simples e o simbólico, o vaqueiro Josias é apresentado por Ribas, por um lado, como representante típico da masculinidade rude

[109] No original: *"[...] a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. [...] the ground rules of these two worlds are incompatible [...] neither one can fully come into being [...] in a continuous dialectic with the 'other'"* (Slemon, 1995, p. 409).

e dominadora e, por outro, como um ser de notória sensibilidade, um paradoxo que se materializa em um comportamento irresoluto, marcado por afagos e por violência desmedida.

A personagem Boneca, por seu turno, assume contornos quase humanos, expressando emoções complexas, tais como afeto, ciúmes, raiva, desprezo e rebeldia. Isso pode ser comprovado quando Josias compra uma nova novilha, e Boneca, tal qual uma mulher ciumenta que se recusa a aceitar o abandono, esconde-se, torna-se arredia com seu dono, que reage com extrema violência: "empunhou o chicote e surrou-a o quanto pôde. Enquanto apanhava ela se manteve imóvel [...] sem qualquer reação. Nos olhos, entretanto, pareceu a Josias ver uma expressão de desprezo [...] Josias deu-lhe as costas e foi abrir a porteira. Foi apanhado pelos flancos e atirado fora do curral, sob um espinheiro que crescia perto" (Ribas, 1974, p. 58-59). Diante de tanta truculência, a novilha foge e desaparece no meio da relva. Decidido a resgatar o animal, Josias embrenha-se sertão adentro por dias a fio, deixando de dar notícias aos parentes e à criadagem. Estes, preocupados, empreendem uma busca do seu paradeiro, mas se deparam com um cenário inexplicável e aterrador em uma gruta, lida, neste contexto, como o espaço simbólico do oculto, do feminino arcaico e da rebeldia: "Lá estava, lambendo placidamente o lombo de Boneca, um marruás sem ferro, de origem desconhecida. Espalhados no chão, a sela, as calças, o gibão e o chapéu de couro de Josias" (Ribas, 1974, p. 60). Esta cena, compondo uma rede de indícios, sinaliza que Josias ou foi morto e devorado, ou sofreu uma metamorfose provocada pelo animal outrora domesticado, o que deixa entrever, no primeiro caso, um retorno ao ciclo natural, com o homem sendo devorado pela natureza; e, no segundo, a ação da natureza telúrica e selvagem que pune a transgressão masculina, possibilidades que nos remetem ao arquétipo da deusa vingadora, tão bem delineado por Antonio Farjani (2018) e Jean Shinoda Bolen (1990).

Seguindo essa lógica narrativa, *Esse mundo assombrado* apresenta muitos outros contos nos quais o realismo mágico é o instrumental desencadeador dos acontecimentos num cenário regional. Quer seja em "Estela da madrugada", em que uma jovem assume feições translúcidas e fantasmagóricas, impedindo as impertinências sexuais de um pretendente; quer seja em "O pássaro", uma melancólica alegoria zoomórfica sobre a liberdade, a perda e a imaginação, Ribas tece, com profunda habilidade, uma teia narrativa cujo teor de nonsense nunca é questionado; porém, em nenhum conto dessa obra, essa característica se torna mais manifesta do que em "Florisbelo". Na trama, o personagem central carrega, desde a infância, uma característica anômala: ele evacua e vomita flores, que, ao substituírem seus dejetos, convertem seu corpo em um lugar de manifestação do poético e do inconcebível. De graça secreta, esse atributo se transforma em escândalo coletivo quando, acidentalmente, Florisbelo revela seu vômito floral

ao público de sua cidade, que, estarrecido, passa a enxergar sua biologia "mágica" como símbolo do mal e, em razão disso, decidem linchá-lo: "Não tardou a ser alvejado de vários pontos do terreiro [...] Das feridas brotavam rosas vermelhas que em pouco tempo cobriram todo seu corpo. Uma delas rolou até os pés de uma menina. Quando esta abaixou para apanhá-la, a rosa se desfez entre seus dedos" (Ribas, 1974, p. 71). Retrato brutal e lírico da rejeição à diferença e da violência coletiva, "Florisbelo" se apresenta como uma tragédia do belo, em que o corpo floral do personagem, transmutado em corpo político e poético, é alvo do desejo e do ódio, celebrando uma beleza que não encontra lugar no mundo.

De todo modo, quando os contos regionalistas de Ribas são depurados, resta, sobre as malhas da prospecção, um olhar que, desnudando os sentimentos e os mistérios da alma humana, torna-se um mecanismo para que a letra sensível se invista do poder de rasurar, erodir ou refutar o *status quo* do comportamento social. O que faz com que a violência, a masculinidade hegemônica, a misoginia e a aversão ao diferente constituam um mosaico temático no universo do que aqui denomino como a "poética da contestação", que, na ambiência de Esse mundo assombrado, alcança máxima potência em "A revolta dos barbeiros".

A narrativa segue a trajetória de um barbeiro tradicionalista que, ao ver sua profissão perder espaço devido à moda dos cabelos longos e barbas cerradas, sente-se traído pelos antigos clientes e pela própria sociedade, de modo que, revoltado, organiza uma espécie de movimento violento de extermínio dos "cabeludos" para restaurar, pelo terror, o antigo padrão estético e, finalmente, reabrir seu salão, triunfante (Ribas, 1974). A população converte o modismo dos cabelos compridos para o seu extremo absoluto, aderindo, em razão da violência a que foi submetida, à forçosa tendência dos cabelos aparados, evidenciando que as massas são inconstantes e podem agir de forma irrefletida, demonstrando submissão a padrões impostos, sejam eles quais forem. Valendo-se de uma linguagem satírica e hiperbólica, o autor cria uma alegoria grotesca da luta entre conservadorismo e modernidade, uma luta, afinal, tão absurda quanto trágica.

Importante destacar, no entanto, que a "poética da contestação" não emerge apenas dos contos produzidos por Ribas; pelo contrário, aflora de poemas capazes de evidenciar que, embora as obras literárias sejam consideradas "projeções" ou "transformações de modelos profundos" em busca de uma universalidade, acabam por despertar "o interesse pelos elementos contextuais" (Candido, 1972, p. 804). Noutras palavras, a exemplo do que foi proposto no capítulo 3 deste trabalho, "a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas [...] esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele"

(Candido, 1972, p. 86). Com efeito, o texto poético também pode/deve ser considerado uma dimensão aberta, conforme nos explica Theodor W. Adorno:

> Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [...] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente (2003 p. 67).

É por essa razão que a "poética da contestação", presente em *Canto à beira do rio* (s.d.), livro de poemas de Ribas, para além de sua intenção universalista, incorpora também a dimensão social que a envolve e atravessa, fazendo emergir o folclórico, o universo do sagrado e os espaços periféricos como objetos sensíveis.

Quando pensamos na cultura popular e folclórica do Brasil, percebemos que, como postula Alberto Ikeda (2003), as danças tradicionais, tão presentes na literatura ribasiana, não se traduzem como manifestações de pertença exclusivamente artística, mas se apresentam, em geral, vinculadas a rituais de devoção e celebrações religiosas. No Norte de Minas Gerais, as danças tradicionais se caracterizam tanto pela vivacidade e riqueza de cores quanto pela complexidade, uma vez que resultam da convergência de elementos culturais provenientes das chamadas "três raças" que compõem a diversidade étnica brasileira. Além dessa formação heterogênea, essas expressões artísticas incorporam influências do modo de vida sertanejo, ribeirinho e fronteiriço. Apesar de sua pluralidade de origens, as danças atuam como recurso estético fundamental na construção das identidades locais e, de forma cíclica, disseminam-se pela região, impulsionando o deslocamento e a interação entre dançarinos e espectadores em diferentes ambientes, tanto ao ar livre quanto em espaços fechados (Oliveira, 2024). Entre essas danças, o *Boi do Reisado* é uma das mais significativas, sendo assim definida por João Naves de Melo, em sua obra Folclore de São Francisco:

> É uma representação dramática (feita ao ar livre) em torno da vida, morte e ressurreição de um boi. A personagem, travestido de boi, mete-se embaixo de uma armação de madeira coberta por uma capa; a cabeça é feita da carcaça de um boi, coberta de papel de seda. O enredo apresenta Pai Francisco, vaqueiro cuja mulher, Catirina, está grávida e tem o desejo de comer a língua de um boi. Como eles são pobres, Francisco resolve matar o boi de hóspedes do patrão. Na hora que o boi está sendo morto, chega o dono e exige que o animal ressuscite. Entram, então, em cena, consideráveis personagens: o doutor, o

> curandeiro, o bicho tamanduá (folharal, folharada), a onça, a mulinha de ouro, as catirinas e vaqueiros (2018, p. 130).

E embora Ribas, em seu poema "Boi do Reisado", descreva com precisão as características desse folguedo folclórico, ele vai além da mera descrição das especificidades de tal manifestação popular, transformando seu discurso poético em uma metáfora crítica. Para tanto, o autor retrata o boi do Reisado como uma figura grotesca – um ser meio bicho, meio homem, meio monstro carnavalesco, que "tem chifre de boi, / tem cara de boi / tem corpo de boi / mas só tem dois pés" (Ribas, [s.d.], p. 34). Tal hibridez, nessa alegoria, salienta a bricolagem das festas populares, nas quais o simbólico e o fantástico, paradoxalmente, se aliam à precariedade, fazendo surgir uma figura marginal, subvertida, capaz de rasurar normas e usar a ginga como resistência: "é boi aveadado / que dança o samba, / que ginga o corpo [...] / com remelexos / de mulata carnavalesca" (Ribas, [s.d.], p. 34). Ao revestir o boi com a indumentária do feminino e do homoerótico, valendo-se da figura do aveadado, Ribas não só desafia as normas tradicionais de gênero e comportamento, mas também desvela como figuras do folclore são alvo de deboche e marginalização. A crítica do autor se potencializa, no entanto, quando ele traz, como contraponto às cores, ao gingado e à alegria, aspectos que se encontram na zona oculta da festa. Entre esses, destacam-se o processo de reificação do boi e o apagamento de seu valor cultural. Para o autor, o tratamento dado a esse folguedo na atualidade transforma o boi em mercadoria, vendido de mão em mão como mero entretenimento, de modo que aquilo que, em sua essência, era ritual e tradição converteu-se em espetáculo barato, subvalorizado e explorado, capaz de mercantilizar a alma coletiva a troco de nada: "Boi de reisado, / com seus vaqueiros / de cara suja / que vendem o boi / por qualquer preço, / para que ele dance [...] / de dono em dono" (Ribas, [s.d.], p. 35). Por meio de um olhar escrutinador sobre a mercantilização, Ribas compreende o boi do Reisado – um ser "boêmio e bêbado [...] / vira-lata subdesenvolvido / símbolo fantástico de nosso destino" (Ribas, [s.d.], p. 36) – como o epítome do povo brasileiro, especialmente do povo mestiço, marginalizado e explorado, que encontra, no terreno dos folguedos, uma forma de manter a alegria e a inventividade para sobreviver, apesar da dor que o acompanha em sua via-crúcis existencial. Essa linguagem poética, que caminha numa linha tênue entre a observação sensível e a denúncia crítica, com uma forte carga simbólica, tão presente em "Boi de Reisado", também é verificável em outros poemas de *Canto à beira do rio*, como é o caso de "Menina do Bairro Quiçaça".

Nesse poema, uma garota é apresentada com uma beleza idealizada – "inconsútil" (sem costuras, sem marcas, pura) – em contraste com a miséria de um bairro assolado por uma

pobreza extrema, sinalizada pela presença de “casinhas de taipa e lama por todos os lados” (Ribas, [s.d.], p. 05). Não obstante, ela se movimenta livre a brincar, evidenciando, por um lado, que corpo e espaço se fundem nas situações de penúria e, por outro, que a infância, naquele contexto, apesar das adversidades, ainda não foi totalmente corrompida. Esse estado de pureza, todavia, deve-se a algo inesperado. A lama, ao cobrir quase por completo o corpo da garota que desabrocha em flor, funciona, em certa medida, como uma proteção contra o olhar malicioso dos adultos, de modo que, na visão paradoxal de Ribas, a sujeira não desfigura a beleza, ela a protege: “E assim protegida / da cupidez quiçaciana / dos homens de eito, / ela brinca de roda, / ciranda e maré, / ela canta, ela pula, / improvisa um balé / primitivo e inspirado / na sujeira ambiente / do bairro Quiçaça” (Ribas, [s.d.], p. 05). Entretanto, essa proteção sucumbe diante do olhar do eu-lírico que, num exercício de reflexão, reconhece que sua visão está contaminada pelo desejo sexual e que, ao contrário dos homens da própria comunidade, que a veem com “cupidez” rotineira, ele representa uma ameaça maior, talvez porque traga consigo a carga da cidade, da civilização corrompida: “[...] os seus olhos bonitos, / inocentes e sujos, / só vislumbram em mim, / o selvagem urbano, / respirando luxúria, diferente dos homens do bairro Quiçaça” (Ribas, [s.d.], p. 06). Nesse sentido, Ribas não exime o eu-lírico; coloca-o como parte do problema, invertendo totalmente a lógica do julgamento: a impureza não reside naquele corpo feminino e infantil ou naquele lugar insalubre; encontra-se no olhar de quem os observa. O poema é, portanto, uma crítica poderosa à sexualização da infância, ao poder desigual entre o olhar e o olhado, e à violência simbólica que até mesmo os mais sensíveis podem exercer contra a feminilidade.

No aprofundamento da análise da obra de Ribas, além das poéticas já elencadas, é importante acrescentar uma vertente que encontra majorada ressonância em seu dizer literário: “a poética do feminino”. Tal dimensão poética assume uma função basilar na estruturação do tecido literário do autor, ao permitir a problematização de questões como a erotização e as frustrações amorosas que, mais do que meros motivos temáticos, funcionam como um operador simbólico que tensiona os limites da linguagem afetiva, revelando tanto o desejo de pertencimento quanto as zonas de conflitos interpessoais no centro das relações de intimidade.

Seguindo essa premissa, vemos, no poema “Moça de bronze na tarde de ouro”, um eu-lírico diante de um corpo feminino considerado um arquipélago do erotismo, isolado, mas também cercado por olhares, transmutando-se tanto como um corpo tridimensional quanto em fantasia tropicalista, responsável por ensejar um desejo coletivo, como se fosse um oásis ou miragem: “Teu corpo tridimensional / é uma ilha tropical / rodeada de desejos / por todos os lados.” (Ribas, [s.d.], p. 10). Esse desejo, no entanto, é estimulado de forma sensorial, de modo

que o corpo feminino é descrito como algo químico, perfumado e escultural, como se estivesse numa tarde fosforescente, o que, em certa medida, permite-nos enxergá-lo como uma constituição física que incendeia os sentidos, seja ele visual, olfativo ou tátil: "Na tarde fosforescente, / teu corpo se recorta / como retorta morena, / recendendo a verbena" (Ribas, [s.d.], p. 10). Nesse universo de aspiração, vislumbramos o que o eu-lírico apresenta como um desejo arquitetônico, por meio do qual, numa mistura de erotismo e sagrado – a exemplo do que propunham simbolistas e modernistas –, o corpo feminino se transforma no templo da concupiscência, uma espécie de catedral corpórea: "[...] tem a imponência de uma catedral flutuante... / a ogiva dos seios, a nave do ventre, / o pórtico entreaberto do sexo / e as colunas góticas das coxas" (Ribas, [s.d.], p. 11). Entretanto, mesmo que esse corpo seja visto por outros prismas – desde uma geometria luminosa, como se a mulher fosse uma obra de arte viva que desencadeia uma experiência estética e transcendental, até uma figura quase sagrada, que mescla o folclore brasileiro ao exotismo oriental, sempre envolta em desejo e mistério –, todas as impressões do eu-lírico são recepcionadas e esmaecidas no universo da certeza de que o corpo feminino é inacessível: "O céu dourado, / a terra vermelha, / o rio de prata, / se fundem em suas cores… / em busca de tua alma, / imemorial, / insondável e fria, / fatal e trágica / como o rio das mortes" (Ribas, [s.d.], p. 13). Nesse final melancólico, o corpo da mulher se mistura com a paisagem, vira uma figura fantasmática, símbolo de algo que não se revela, não se entrega, sugerindo um amor inatingível, crivado de dor, perdição e finitude.

De igual modo, no poema "Louras Intimidades", Ribas, por meio do olhar de seu eu-lírico, apresenta a mulher como parte da natureza, quase indistinguível do cenário, razão pela qual os tons dourados do sol, da areia e dos cabelos da mulher amada criam uma atmosfera sensual e harmoniosa, mas também ilusória, dada a sua quase incorporalidade: "Na manhã dourada o sol amarela o rio... / a moça loura, de pele de bronze... / quase se confunde com a louricrômica paisagem" (Ribas, [s.d.], p. 17). Porém, essa perspectiva se inverte: a mulher, que outrora ocupava uma posição passiva, passa a ser o agente do olhar, penetrando a alma do eu-lírico, desnudando-o completamente, ao mesmo tempo em que lhe nega o acesso ao universo de seu próprio corpo. Para delinear essa inacessibilidade, Ribas se vale de uma metáfora aquática que transforma a mulher num belo peixe, veloz, impossível de agarrar, que flutua entre o desejo e a recusa, entre o presente e a evasão: "[...] se lança n'água, como um dourado desvencilhando-se do anzol, / A mulher pisciforme... / ela mergulha e emerge, longe, sorrindo um riso louro" (Ribas, [s.d.], p. 21). Temos, portanto, um desfecho melancólico em que a intimidade é apenas uma aparência, e o esforço do apaixonado termina na imensidão do vazio.

Seja como for, no universo da obra de Ribas, muitas outras poéticas se fazem presentes, entrecortando sua escritura e desvelando a disposição do autor de refletir lírica e esteticamente sobre aquilo que, de alguma forma, o inquieta; de modo que seu dizer literário possui a ousadia de visitar as mais diferentes paragens. E o esforço que aqui se pretende é basicamente demonstrar essa diversidade. Mas embora todas essas poéticas sejam importantes para delinear a natureza constitutiva de sua obra, nenhuma outra poética se apresenta com tamanha importância em sua escritura quanto a poética da existência, que, na literatura de Ribas, possui um movimento participativo.

Tal movimento, quando o ofício escritural de Ribas é posto em projeção, dialoga diretamente com a tradição literária do Norte de Minas, na qual o autor, na contramão daqueles que atuam dentro de um locus enunciativo objetivo, se apresenta conectado ao cenário que retrata. Essa característica transmite-nos a impressão de que está intimamente ligado aos cenários, aos eventos e às pessoas, tornando-se parte integrante desse universo, o que nos leva a perceber que cada página redigida está impregnada, embebecida ou perpassada pelo espírito do autor, no sentido que Carlos Felipe (1997) nos propõe. Em tais circunstâncias, como outros autores norte-mineiros, Ribas aparece corporificado em sua tessitura literária, entre as palavras, como alguém que alcançou a autoridade de quem vivenciou relações e acontecimentos que, vistos pelo prisma da arte, são elaborados para dar vazão a uma tentativa de perpetuar as lembranças através da escrita (Oliveira, 2024). Entretanto, ainda que essa poética seja concebida a partir do fio da memória, Ribas não se apoia na intenção de promover um relato fiel do que ocorreu, haja vista que é completamente impossível reproduzir o vivido tal e qual (Bosi, 1994; Campos, 1992; Sarlo, 2007); em vez disso, mistura as cartas da ficção e da realidade, num jogo reflexivo, por meio do qual, ao mesmo tempo em que (re)elabora o seu passado, também é (re)elaborado por ele. É o que ocorre no romance Da Rebaixa ao paraíso: a saga de Leda, que ele escreveu já no arrefecer da vida.

Logo nas primeiras páginas de *Da Rebaixa ao paraíso*: a saga de Leda (1994), o leitor nota a sobreposição de duas camadas narrativas: a história de vida de personagens, como Ed (Geraldo Ribas) e Leda (Lená Caetano), e a rememoração de fatos documentados na biografia do próprio autor. Um exemplo deles é o episódio da renúncia ao cargo de prefeito, narrado de maneira similar tanto em obras de historiadores quanto no romance em questão. Em São Francisco nos caminhos da história, Brasiliano Braz relata: “Ora, o Dr. Geraldo Ribas fazia questão de administrar o município com absoluta autonomia. Arrebatado e impulsivo, não viu no gesto do sogro o lado bom [...] Abespinhou-se e abandonou o posto” (1977, p. 199-200). Ribas, por sua vez, reencena a mesma contenda no perímetro ficcional, por meio do diálogo

entre Leda e o pai: "– Você entrou de licença e como fôra nomeado, não tinha vice e indicou o Ed para seu substituto". "– E qual foi a paga que eu tive, por esse gesto de confiança? Ele me desfeiteou em público" (Ribas, 1994, p. 7). Com isso, um eu especular, sob as luzes da ribalta, emerge e se dissipa nas tramas da ficção, enquanto revela uma persona que é e não é o autor. Desse modo, configura-se um complexo jogo de ilusão de ótica que reveste essa história com a indumentária da autoficção110, sobretudo se considerarmos as postulações conceituais de Régine Robin acerca desse gênero:

> A construção autoficcional atua dos dois lados da imagem em trompe-l'œil. Ela finge levar em conta a cisão do sujeito, de inscrever a perda da coincidência de si consigo mesmo, mas, ao mesmo tempo, por falta de alteridade, não quer renunciar à sua posição de domínio. Ela tende a ocupar todos os lugares, todos os espaços, talvez porque saiba [...] que não há lugar que seja, de fato, um lugar (Robin, 1998, p. 5).[111]

Para que essa ideia de interstício se manifestasse em Da Rebaixa ao Paraíso: a saga de Leda, Ribas, a exemplo do que fazem Philip Roth em *A Pastoral Americana* (1997), Roberto Bolaño em *Os Detetives Selvagens* (1998) e Silviano Santiago em *Em Liberdade* (1981), rasura a primeira pessoa e opta pela terceira como "álibi e mediação", buscando esquivar-se do sentido pleno de identidade autoral. Com esse recurso narrativo, constrói tanto um "estilo errante e travestido", por meio do qual privilegia "o outro como parceiro fiel/infiel de seus escritos", quanto um embaralhamento das pessoas do discurso, responsável por fazer com que a voz que enuncia finja "falar do outro para falar de si", nos termos propostos por Eneida Maria de Souza (2011, p. 37) em *Janelas Indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Nessa fabulação autobiográfica, de forma especular, o "eu" se comporta de forma irônica e oblíqua, permitindo a liberdade criativa, a ambiguidade e um enobrecimento do vivido, num processo em que "o ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo" (Noronha, 2014, p. 13). Logo, abre-se espaço para um lusco-fusco literário, que se traduz como

---

[110] A *autoficção,* enquanto gênero, foi cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, como forma narrativa adequada a uma subjetividade fragmentada, instável e mediada, rejeitando o pacto autobiográfico de Lejeune e explorando o eu de maneira especulativa e ficcional (Dix, 2018). Não bastassem as oscilações de quem cunhou o gênero, a autoficção se manteve como um organismo vivo, cujos elementos são apropriados e ressignificados por quem escreve. Exemplo disso é que muitos autores ficcionais estabelecem a homonímia entre autor e personagem; outros, no entanto, como bem pontua Lecarme (2014), escamoteiam sua identidade por meio de uma espécie de alter ego do escritor, servindo para tensionar o real e o ficcional, sem abdicar da subjetividade autoral. Ribas, neste romance, segue o segundo caminho.

[111] No original: *"La construction autofictionnelle joue des deux côtés de l'image trompe-l'œil. Elle feint de prendre en compte le clivage du sujet, d'inscrire la perte de la coïncidence de soi avec soi, mais en même temps, faute d'altérité, elle ne veut pas abandonner sa position de maîtrise. Elle tend à occuper toutes les places, tous les lieux, peut-être parce qu'elle sait, [...], qu'il n'y a aucun lieu qui soit une place"* (Robin, 1998, p. 5).

característica basilar de um gênero em que a vida e o estatuto da arte estabelecem um dialogismo intrínseco como primazia da força narrativa (Saveau, 2011).

Considerando tal elemento, Ed, personagem central de uma trama que ilumina tanto a história da esposa quanto a trajetória pessoal e profissional do autor, acaba por se tornar um avatar de Geraldo Ribas. Percebemos as experiências vividas pelo escritor – como jornalista, assessor ministerial e servidor público em Brasília – sendo transpostas para a narrativa com alterações mínimas, mas revestidas de uma forte carga emocional e literária. Essa realidade só se torna possível quando o autor, conscientemente, convida o leitor a aceitar simultaneamente a veracidade e a fabulação dos eventos vividos, através de uma estrutura romanesca que, ao oscilar entre o relato histórico-político e o drama familiar, reforça a indissociabilidade entre memória e invenção. Surge, então, no perímetro difuso de sua narrativa, algo que agrega valor à sua autoficcionalidade: traços de *memorialismo histórico*. Por meio dele, se apresentam, diante de nossos olhos, eventos sociais importantes na trajetória do autor e do país – como a construção de Brasília e seus bastidores:

> Só quem viveu os primeiros tempos de Brasília sabe o que foi aquilo. Um verdadeiro pandemônio, o caos completo, em meio às superquadras em construção, cercadas de arame farpado, com suas máquinas gigantescas removendo terra, despejando material, e o barro ou poeira vermelha tudo impregnando: roupa, cabelos, o corpo inteiro [...] As obras não poderiam parar. A cidade devia ser concluída, pelo menos as suas edificações essenciais, dentro de um prazo certo [...] Para que não se interrompessem edificações como as do Teatro Nacional, da Catedral e outras, apressou-se a construção, senão para deixá-las prontas antes do término do mandato do construtor de Brasília, pelo menos para levá-las a um estágio que garantisse sua conclusão no futuro. Aliás o receio de que JK abandonasse na ideia de consolidar a mudança da Capital da República era absolutamente justificável. Sabe-se que Jânio, ao partir, depois da renúncia, quando percorria a Avenida das Nações, rumo ao aeroporto, teria tido uma exclamação que dizia tudo: "Cidade Maldita" (Ribas, 1994, p. 56 -57).

Ribas, portanto, em seu exercício de autoficção, veste a indumentária do memorialista; contudo, por sua lente, esses eventos são apresentados a partir de uma ótica endógena, que estrutura um percurso narrativo voltado a apresentar aspectos encobertos ou silenciados pela versão oficial da história – um procedimento que, de forma similar, pode ser encontrado na tessitura memorialista de Pedro Nava, na qual o autor aborda a história de um indivíduo inserido em um contexto social mais amplo, permitindo que sua trajetória pessoal seja compreendida a partir da ambiência natural, dos costumes da época e do universo das transformações históricas (Aguiar, 1998; Oliveira, 2009).

Entretanto, por mais que tenhamos a impressão de que Ribas tenha circunscrito este romance ao terreno da autoficção meramente biográfica, com traços de memorialismo, ele acaba por nos surpreender. Aos poucos, notamos que sua narrativa intimista incorpora elementos e arranjos de um realismo mágico que, ao fim e ao cabo, possibilita tanto uma série de diálogos com entes desencarnados quanto um desfecho inesperado, no qual Ed e Leda, ainda em vida, são conduzidos aos portais do paraíso, transformando-se em seres míticos que passam a habitar o imaginário popular:

> – Querido, vamos embora! – gritou Leda, transfigurada, com sua voz canora. Vamos para o Paraíso! – replicou Ed com um brado de titã, fitando desafiadoramente o céu estrelado. Deslizaram rio-abaixo, como dois torpedos e, muito antes de alcançarem o pontal do Bom Jardim, a dezoito quilômetros da cidade, lançaram-se no espaço, com a velocidade da luz [...] Aglomerados à margem do rio, homens e mulheres, velhos e crianças, choram o desaparecimento dos dois velhinhos mais queridos da cidade; e como sempre acontece nessas ocasiões, já começaram a surgir os boatos mais desencontrados e absurdos. Um canoeiro, por exemplo, por certo atordoado pela cachaça, anda espalhando uma história disparatada, que em outra hora menos triste se acharia até engraçada. Ele jura que, altas horas da noite de quinta-feira passada, viu os dois velhos deslizando em cima d'água, cantando e rindo, de mãos dadas, cortando as maretas como lanchas de corrida e "soltando faíscas qui nem foguete buscapé"; e de repente rumaram para o pontal do Bom Jardim, mas, antes de chegar lá, voaram, mais ligeiros do que o vento, sumindo atrás das nuvens (Ribas, 1994, p. 119-120).

Isso significa que a autoficção de Ribas "transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança", constituindo o que Vincent Colonna (2014, p. 39) denominará de *autoficção fantástica*, gênero em que "o duplo [...] projetado se torna um personagem fora do comum", num perfeito anuviamento narrativo, haja vista que, nesse arranjo, não basta apenas "acomodar a existência", é necessário "inventá-la", transformando "a distância entre a vida e o escrito" em algo "irredutível".

E, quando observamos este breviário acerca da obra de Ribas, entendemos que o autor nos apresenta uma escritura plural, marcada por uma série de poéticas que se entrelaçam para constituir um universo literário singular, no qual o regionalismo, o fantástico, o feminino, o simbólico e o social coexistem e se potencializam mutuamente. Ao fazê-lo, Ribas não apenas dá voz às tradições e experiências do sertão norte-mineiro, como também transcende os limites geográficos e estilísticos, revelando um olhar agudo, sensível e crítico sobre a condição humana. Desejo, violência, memória, alteridade e marginalidade são convocados, não como temas isolados, mas como elementos constitutivos de um projeto literário que se empenha em narrar as dobras e as contradições da existência humana em suas relações sociais, a partir de um parâmetro subjetivo e memorialista, em que o vivido se mistura à fabulação. Esse recurso,

que se apresenta como marca indelével de suas produções, já estava presente em sua obra de estreia, *O laço encarnado*, tomada, nesta tese, como objeto de estudo. Nela, vemos a primeira incursão de Ribas no processo de construção de uma estética que combina ficção e realidade de forma singular. A narrativa se desenvolve em uma vibrante São Francisco ficcionalizada, expondo as tensões de uma sociedade assinalada pelas desigualdades, pelo patriarcalismo e pelas cicatrizes e contradições do racismo estrutural, consequências diretas da matriz colonial do poder. Nesse ambiente, o narrador-personagem não só conduz os acontecimentos, mas igualmente os filtra com a lente de uma consciência que é, simultaneamente, crítica e poética. Essa voz narrativa nos insere em um espaço de fronteira, no qual o narrador observa o mundo à sua volta ao mesmo tempo em que se projeta nele, instaurando uma escrita do entrelugar: entre o vivido e o imaginado, entre a denúncia e o sensível, entre o corpo autoral e o corpo ficcional. Tal substrato, que recobre esse terreno de dualidade, é o que possibilita o exercício que norteia este trabalho, uma investigação sobre como esse corpo autoral negro, por meio de seu *alter ego*, promove a representação do corpo do homem preto nessa sociedade real/imaginária que ele constrói, mas que está embebecida pelas consequências das diversas colonialidades que constituem a experiência de raça, responsáveis por impactar a relação entre autoria, negritude e representação ficcional.

4.3 Narrativas encarnadas: o palco cotidiano de *O laço encarnado*

Em *O narrador* – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1985), Walter Benjamin promove, com grande propriedade, uma densa discussão sobre o enfraquecimento da tradição da narrativa oral – fonte de uma experiência compartilhada de pessoa a pessoa, que funciona como um oráculo para aqueles que se enveredam pelos caminhos da literatura. Segundo o autor, as melhores narrativas são aquelas marcadas por uma pertença à oralidade, geralmente proferidas por narradores experientes, que podem ser agrupados em dois grandes tipos: os que empreendem longas jornadas e, assim, acumulam aventuras a serem contadas; e os que permaneceram por muito tempo em uma mesma comunidade, conhecendo em profundidade sua cultura e os tipos humanos que nela habitam.

Em seu fazer literário, Geraldo Ribas reúne elementos característicos desses dois tipos de narradores delineados por Benjamin. No entanto, ao se adentrar nos meandros narrativos de *O laço encarnado*, destacam-se, com especial intensidade, os traços do segundo grupo, pois é o conhecimento íntimo de cidade-natal e das pessoas com quem conviveu, nesse Brasil interiorano, que potencializa sua capacidade de recriar, pela palavra, as imagens que o

marcaram ao longo de uma vida bem vivida. Noutras palavras, Ribas, em sua estada interiorana, "observou coisas e homens", recolheu no seu íntimo episódios, "choques humanos" (Etienne Filho, 1969, n.p.), além de paixões e dores existenciais que, adormecidas por muito tempo, agora, no arrefecer da vida, emergem no terreno do sensível, em busca de expressão artística e da eternidade.

Para tanto, por meio de seu alter ego, um narrador de quem sequer sabemos o nome, Ribas, evitando a celeuma da citação direta, embaralha as cartas da ficção e da realidade, apresentando-nos, embora transfigurada e recriada, uma São Francisco colorida, banhada por um rio vivaz, abarcando, em meio ao calor asfixiante, uma praça vibrante, onde os mais diferentes corpos se aproximam, se resvalam e se amalgamam, criando uma ambiência lúgubre, responsável por uma profusão de desejos que ganham ressonância e deixam entrever os abissais antagonismos humanos, indicativo de que até mesmo as arrelias de vidas convencionais, prosaicas ou marginalizadas podem se tornar objeto do fazer literário. E é essa confluência de vidas aparentemente comuns que ganham realce ao serem perscrutadas e das quais se ocupa a trama de *O laço encarnado*.

Acompanhando as experiências amorosas do narrador homodiegético, um jovem advogado, somos apresentados às figuras que compõem a fauna humana dessa cidade que respira sexo e intrigas. No primeiro ato, surgem Dona Terta e as filhas, compondo uma frota de alcoviteiras dispostas a navegar pelos mares da cidade em busca de informações sobre infidelidades e desavenças, posteriormente dissecadas na casa onde residiam – verdadeiro QG da maledicência e da patrulha da vida alheia. É de lá que o narrador é expulso por contrariar as intenções de Dona Terta, que, no papel de matrona casamenteira, pretendia uni-lo a uma das filhas, ignorando o fato de o rapaz ser apaixonado por Dôzinha, uma cabrocha cuja "moleza", "dengue", "malícia" e "sensualidade" a "autorizavam" a nunca regatear carinhos – mormente se o pretendente fosse o seu tipo (Ribas, 1969, p. 20).

Longe da casa de Dona Terta, o casal recebe guarida no lar *sui generis* da tia de Dôzinha, Dona Marocas, personagem que, libertária e indiferente às convenções morais, mantinha, sem disfarces nem subterfúgios, um envolvimento duradouro e público com o juiz local, Dr. Roberto. Homem casado, era conhecido por sua inclinação simultânea aos "vícios da carne" e aos devaneios do éter, cujo consumo indiscriminado o conduzia, com alguma frequência, a intensas crises de abstinência, verdadeiros espetáculos que não só abalavam a compostura da pequena comunidade, mas também alimentavam sua crônica de escândalos.

Era precisamente nesse ambiente de moralidades flexíveis que outros casos encontravam terreno fértil para florescer. Dentre eles, está o que envolvia o próprio narrador

com Idália, num momento em que, movido por um onanismo visceral, advindo da carne e não da alma, ele acaba sendo infiel à Dôzinha, por quem, sabidamente, a sinergia e o sentimento de troca eram autênticos e recíprocos. Diante do escândalo, alimentado sobretudo pela tropa de Dona Terta, a solução capciosa encontrada por Idália foi promover uma grande festa de aniversário do esposo, Roberto Kurtz, com o claro propósito de arregimentar a presença de toda aquela sociedade, capaz de fazer todas as mesuras possíveis para participar de tal evento, mesmo que, para isso, tivesse de fingir, com o mais requintado cinismo, que nada ocorrera entre a anfitriã e o jovem amante. Tal encenação, longe de surpreender, desvela de forma cristalina os arranjos de conveniência que constituem, em essência, a maioria das relações humanas e sociais, como fica claro na fala de Idália: "convidaremos toda a sociedade, enviaremos convites especiais às autoridades, encomendaremos um farto *buffet* com bebidas e comestíveis para todos. Faremos bastante propaganda da festa. Você quer uma satisfação à sociedade – aí está..." (Ribas, 1969, p. 66).

Por outro lado, se, no episódio com Idália, o verniz social serviu para mascarar o desejo e a transgressão com uma moldura festiva, não menos "escandalosa", embora menos alardeada, é a conduta de Dr. Cori, promotor de justiça do município, cuja respeitabilidade pública contrasta com a relação clandestina que mantém com Santinha, dona de um comportamento tão lascivo que acaba por criar um efeito paradoxal em relação ao seu próprio nome:

> O promotor andava de amores com uma tal Santinha, moça alta, bonitona, de seus vinte e seis anos, largada do marido, um fazendeiro da Junqueira que a enxotou de casa porque, segundo ele, vivia enfeitando sua testa de chifres com o capataz da fazenda. Era mulher de poucas palavras e muitos argumentos físicos. Dona de um corpo que, apesar dos maus tratos da vida desconfortável da roça, era de molhar o pavio. A esposa do Dr. Cori enterrava-se em casa com as suas frustrações (Ribas, 1969, p. 41).

Dado que a teatralidade moral vigente permitia que tais relações extraconjugais coexistissem com uma aparência de normalidade, tornava-se necessário, em muitos casos, contar com espaços físicos nos quais essas tensões e desejos pudessem ser canalizados com certa discrição. O primeiro deles, a célebre casa de Dona Cocota, alcunhada no reduto de Posta Restante, funcionava, na prática, como uma repartição para encontros e desencontros, onde amores eram fomentados; lares, destruídos; abortos, realizados e negócios, fechados. Nessa conjuntura, "das confidências e inconfidências" oriundas da casa de Cocota "toda a sociedade local se alimentava", transformando essa mulher numa "depositária pública dos grandes e pequenos segredos da população" (Ribas, 1969, p. 30). De modo semelhante, esse universo de segredos se prolonga no "puteiro" de Tina Chibiu, estabelecimento em que os frequentadores

demonstravam suas contradições e ambivalências morais, evidenciando, ao mesmo tempo e com naturalidade, "o místico e o devasso, o pudor e o despudor, o decoro e a licenciosidade". Padre Caio, pároco da cidade, é apresentado como exemplo desse tipo de perfil. Acostumado a assediar as fiéis nas situações mais inoportunas, como em casamentos e festas religiosas, é no estabelecimento de Tina Chibiu que ele pode dar vazão a um comportamento classificado como libertino, apartado dos compromissos celibatários:

> No quintal iluminado pelo luar havia três mesinhas dispostas sob as árvores, com garrafas de vinho e travessas cheias de frango assado e farofa. No centro do terreiro as redes coloridas, armadas entre as mangueiras e as laranjas, balançavam com os longos fios babados, à espera dos visitantes. As mesinhas estavam muito limpas, de cor creme, e se estendiam no chão batido. Numa delas, inteiramente nu, o peito coberto por verdadeira floresta de cabelos, estava o Padre Caio, tendo ao lado uma garrafa de vinho. Ao me ver, nem se mexeu. Fez-me um sinal para que me aproximasse, exclamando no seu português italiano: Mas que surpresa, filho [...] Minutos depois surgiram as "frangas" da Tina Chibiu. Vinham frescas, perfumadas, metida em seus melhores vestidos, muito pintadas e sorridentes. Rodávamos e ficávamos servindo vinho. Padre Caio jogou uma delas para a sua poltrona com tanta violência que a fez descer sobre o seu corpo. A mão só tocou um gritinho de suor e começou a torcer os fios de cabelos abundantes que cobriam o peito do vigário. Ele ria, despreocupado e feliz como uma criança (Ribas, 1969, p. 135 -136).

Embora as figuras ilustres que frequentavam o local e as "frangas" de Tina Chibiu ganhem centralidade na descrição da dinâmica que regia o funcionamento do prostíbulo, Catarino, integrante da "troupe de pederastas" que ali trabalhava, também recebe certo destaque, ao ser retratado com suas entradas e saídas cênicas, rebolando os quadris e lançando olhares convidativos aos clientes. Dono de um temperamento tranquilo, Catarino é descrito como alguém que assume, quando desrespeitado, uma postura combativa, principalmente quando tentavam ridicularizar sua pertença sexual. Esse perfil de homossexualidade destoa, no entanto, de outro personagem igualmente homoorientado e de grande relevância na trama: Davis, o filho do prefeito.

Apresentado como um rapaz de alma sensível e inclinado às artes, Davis é o homossexual que, longe do interior, ampliou seus horizontes intelectuais, buscando, no terreno da moda, uma maneira de expressar sua visão de mundo e sua personalidade excêntrica, que, notadamente, estavam em desalinho com aquela sociedade interiorana, patriarcal e homofóbica. Entretanto, embora visto a partir de um prisma limitador e estigmatizante, Davis consegue desviar-se da indigência, do gueto e da marginalidade a que muitos indivíduos como ele estavam relegados naquele contexto social; mas se obteve êxito nessa missão foi por conta de sua posição social, sem a qual estaria confinado ao estreito perímetro da negação. Contando,

portanto, com essa deferência, Davis tornou-se um agitador cultural, sendo responsável, inclusive, por trazer para sua cidade um desfile de moda que mobilizou a atenção de toda a população, especialmente porque contava, em seu *casting* de manequins, com a travesti Perla, uma figura cuja presença marcante, transgressora e misteriosa, despertou a admiração de uns e a repulsa de outros, que, hipocrisia à parte, consideravam o filho do prefeito um desvairado por promover aquele espetáculo contrário aos valores daquela sociedade:

> Perla circundou só mais uma vez o palco e esgueirou-se por uma das saídas laterais. Estabeleceu-se então verdadeira confusão. Uns vaiavam, outros aplaudiam. Dona Terta, fazendo coro com o reverendo (Padre Caio), protestava.
> – É isto mesmo. É uma pouca vergonha. O prefeito não devia permitir uma coisa desta. O Davi desta vez abusou (Ribas, 1969, p. 171).

Conquanto, no imaginário dos moradores da cidade, Davis tivesse um comportamento desairoso, destrutivo e inoportuno, o que eles não sabiam era que, no fundo, Davis estava em busca de um amor que o mundo lhe negava; possuía uma alma movida por paixões e pelo desejo de pertencer a alguém, sentimentos que, diante de um amor em virtualidade, testariam seu potencial de entrega e despertariam seus instintos mais primitivos, transformando-o num homicida.

Por motivos, em certa medida, semelhantes, é no que também se transforma Dr. Álvaro, médico que, transtornado pela suspeita de uma traição, mata sua esposa Olívia, com vários tiros à queima roupa, dividindo a opinião pública e arrastando o narrador para um julgamento no qual, como representante da acusação, teve que visitar e discutir como a misoginia atravessava aquela cidade, instalando-se na mente daqueles homens para transformá-los em seres truculentos que contam com a conivência do estado, do judiciário e da sociedade em geral para justificar a violência contra as mulheres, validando, inclusive, o nefasto estatuto jurídico de legítima defesa da honra. No caso específico do assassinato de Olívia, tal dispositivo legal foi utilizado para aniquilar a sua biografia e reputação, ao mesmo tempo em que abriu caminho para a completa impunidade de seu algoz.

Em linhas gerais, *O laço encarnado* configura-se como uma trama que se desdobra num mosaico de personagens que, independentemente de seu gênero, utilizam a fachada da moralidade social para engendrar um jogo sexual instintivo e desinibido, no qual, enquanto desfrutam de um corpo, espreitam o do vizinho. A justaposição de múltiplos frames narrativos contribui, num primeiro momento, para a impressão de uma história que quase não acontece – não fosse a habilidade de Ribas que, por meio de seu alter ego, assume o papel de uma entidade demiúrgica, que entrelaça todas as vidas aqui reapresentadas, recorrendo a uma figura

emblemática, capaz de sair das bordas da narrativa e assumir uma posição de centralidade: o negro Januário. Explicando melhor, torna-se cristalino que a trama, neste capítulo submetida a um escrutínio analítico, ganha unidade a partir da atuação de Januário, à medida que todos os relacionamentos amorosos da trama são desestabilizados por meio de sua atuação. Indivíduo de compleição física avantajada e dono de um membro viril descomunal, apenso a uma das pernas por um laço vermelho, Januário desperta não só o imaginário fetichizado das mulheres brancas da sociedade, mas também a fúria dos homens, que veem as bases da masculinidade hegemônica ameaçadas. Com sua voz de barítono, modos grosseiros, uma irreverência desconcertante, indumentária colorida e uma sensualidade macrofalizada, tida como grotesca, o negro vai se esgueirando pelos cantos, tecendo caminhos através do rastro do desejo e penetrando nos espaços sociais que historicamente foram negados aos corpos pretos, numa representação que, como buscaremos provar, ainda carrega e reproduz os efeitos da matriz colonial do poder e, consequentemente, das diversas colonialidades e, por isso mesmo, precisa ser problematizada.

4.4 O personagem negro como categoria de existência: o corpo para o trabalho e o corpo para a cama

Frantz Fanon, em sua célebre obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008, p. 26), assegura que "o negro não é um homem". Tal afirmativa, ainda que cause desconforto, desencadeia um processo de reflexão acerca da maneira como a existência do indivíduo negro foi sendo construída ao longo da história. Segundo Daniel dos Santos, em *Ogó*: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica (2014), a escravização do homem negro, como processo histórico e econômico da colonialidade do poder, produziu espaços físicos e imaginários em que os corpos dos negros foram estereotipicamente construídos a partir de uma noção de incivilidade. Criou-se, então, o que compunha um ideário profundamente racista, que visava, dentre outras coisas, excluir os corpos negros de uma pertença humana, redefinindo-os a partir do que discutimos, no primeiro capítulo, acerca da colonialidade do ser. Esse *ceticismo misantrópico*, em que a condição humana do negro é questionada, bem como sua história e universo cosmogônico são solapados[112], foi engendrado, conforme nos explicam Laurentino Gomes (2019) e Isildinha Baptista Nogueira (2021), como um mecanismo de justificação de um processo produtivo, por meio do qual a raça se

[112] *Cf.* p. 23.

transformou na base de sustentação do sistema econômico colonial, convertendo os corpos negros em engrenagens, mercadorias ou animais, passíveis de uso ou descarte consoante a vontade de seus proprietários.

Dito de outra forma, a lógica que existe por trás da escravidão e da justificativa para sua efetivação é justamente negar ao corpo negro a condição humana. Desde a escravidão promovida pelos árabes no século X, até a que marcou a expansão imperialista dos europeus a partir do século XV, sempre surgiu, com base na tradição judaico-cristã e posteriormente no âmbito da ciência, a tônica de inferioridade e de não humanidade dos negros. A atribuição de estigmas como a preguiça, a superstição e a barbárie aos indivíduos racializados não foi acidental; pelo contrário, serviu para dar uma base moral e justificadora à exploração de seus corpos e ao cerceamento de sua liberdade para, conforme debatemos no primeiro capítulo deste trabalho, aquecer as fornalhas do capitalismo ocidental em seu estágio primevo. No Brasil, a diáspora africana tornou-se o motor de uma engrenagem colonial que drenou a força de trabalho negra para sustentar os ciclos do ouro, do café e do açúcar, deixando marcas indeléveis na estrutura social do país. Esse processo implicou não apenas a perda concreta da liberdade, mas também a apropriação contínua da energia vital e produtiva do negro, explorada até o limite enquanto servia às engrenagens coloniais. Com a abolição formal da escravidão, no entanto, essa mesma população foi lançada à própria sorte, sem qualquer mediação estrutural que possibilitasse sua inserção efetiva na nascente sociedade de classes, como apontam Fernandes (2008) e Nogueira (2021). Tal engrenagem social manteve-se operante, porque, no período pós-abolicionista, as políticas e os chamados *mecanismos de direcionamento econômico*, envolvidos fora do alcance dos ex-cativos, concentraram-se nas mãos da elite – grandes proprietários, empresários e agentes políticos – responsáveis por moldar o país segundo os interesses que lhe eram próprios.

Paulatinamente, essa elite agiu, por um lado, para excluir o indivíduo negro do sistema produtivo livre, substituindo-o, em parte, por outros trabalhadores (como os imigrantes europeus) e, por outro, para reservar ao ex-escravizado o subemprego, jamais um posto de privilégio, "dificultando, assim, a possibilidade da sua emersão, em pé de igualdade no novo mercado de trabalho que se criava" (Moura, 1977, p. 22). Através dos tempos, como efeito da colonialidade do poder, essa situação de degredo no mercado de trabalho, em que a força bruta e o serviço menos prestigiado se tornam a única chave de leitura para os corpos pretos, enraizou-se no inconsciente coletivo, de sorte que a primeira categoria de existência para o "corpo negro masculino é fundamentalmente para o trabalho" (Pinho, 2004, p. 67), desde que este não envolva atividade intelectual, pensamento elaborado ou posições de liderança. E é essa a

primeira armadilha da qual Ribas, no processo de construção representacional do corpo do homem negro, em *O laço encarnado*, não consegue escapar.

Tal chave de leitura é facilmente identificada na construção do personagem Januário, quando este é colocado em justaposição aos outros personagens da trama. Enquanto todos os outros indivíduos são apresentados pelo prisma de uma existência alicerçada em núcleos familiares, círculos de amizade e funções sociais exercidas, Januário é visto como um corpo exclusivamente voltado para o seu ofício. Nenhuma referência é feita às suas origens; não sabemos quem é sua família, de quais paragens ele é oriundo, nem como chegou naquela cidadela:

> Não sei de onde ele veio. Soube então que havia chegado recentemente à cidade e conseguira com papai o cargo de fiscal da prefeitura. Foi tal a minha emoção, diante dele, que passei o resto do dia perturbado [...] Fiquei preocupado. Mas cedo fui arrebatado pela vontade de vê-lo e passei toda a tarde sonhando com a hora de reencontrá-lo. Hoje fui eu que fui ao seu encontro em seu quartinho isolado, no subsolo da prefeitura (Ribas, 1969, p. 246).

A fala de Davis, que desenvolve por Januário uma paixão avassaladora, revela, de forma simbólica e contundente, como os reflexos da colonialidade do poder se projetam sobre os corpos diaspóricos, operando por intermédio de uma lógica que os relega à condição de instrumentos servis, esvaziando-os em diversos níveis. Esse processo é sintomático, pois deixa entrever, de maneira subliminar, mas não menos intensa e manifesta, a rasura sistemática da história dos povos negros, cujo passado foi deliberadamente apagado, esmaecido ou distorcido pela lógica de uma visão eurocêntrica e impositiva. A colonialidade, como pontuamos no início dessa seção, além de subalternizar os corpos do ponto de vista econômico, cria, como mecanismo de dominação, um processo de destruição epistemológica, com vistas a negar aos corpos negros o direito de se constituírem como portadores de saber, cultura, memória e agência. No caso de Januário, essa negação aparece simbolicamente através da maneira como ele é descrito: um corpo sem passado, sem voz, sem lugar de pertencimento, moldado unicamente para o trabalho, como um dispositivo econômico. Januário é identificado pela sua profissão; não é dotado de interioridade ou de uma narrativa que o antecede e o constitui. É apenas um corpo que trabalha.

No terreno dessas considerações, cabe destacar que a escravização acrescentou ao indivíduo racializado, como Januário, outras camadas de reificação, uma vez que as especificidades desse regime político e econômico promoviam uma série de outras inscrições ontológicas e sociais de desumanização dos corpos negros. Atrelado ao universo do trabalho, a

compleição física do homem escravizado tornou-se um aspecto extremamente importante. Gilberto Freyre, em sua conhecida obra *Nordeste* (1989), ao falar sobre a importância do homem negro para a economia do ciclo da cana de açúcar, utiliza uma metáfora zoomórfica, colocando no mesmo campo semântico o escravo e o gado. Ao promover essa aproximação, o autor acaba por revestir o escravo com características relacionadas à rusticidade, à animalização, ao vigor físico, tão caros à dinâmica de funcionamento daquele sistema econômico (Freyre, 1989).

Tal como acontece na venda de animais, uma das características consideradas na negociação do indivíduo escravizado era seu aspecto corporal. Era comum, nos anúncios da venda de escravos, uma adjetivação que colocava em evidência o porte e a beleza dos corpos negros, de modo que, por mais que o biótipo desses indivíduos não estivesse dentro de um padrão estético prestigiado socialmente, havia uma certa admiração do colonizador pela compleição física do homem escravizado, valorizado não apenas pela força de sua mão de obra, mas também pela sua capacidade reprodutiva (Freyre, 1989). Tido como um boi reprodutor, o escravizado tinha sua condição existencial reduzida a aspectos sexuais, reforçando, em certa medida, um imaginário já existente, que o relacionava à lascívia e à hipersexualização, visão que se tornou, ao longo dos tempos, o substrato da concepção de que o negro é um indivíduo propenso a uma sexualidade desregrada e a um apetite sexual insaciável. É justamente nesse ideário que reside o universo do fetiche, geralmente associado ao homem negro. Em tais circunstâncias, o homem negro não possui um corpo somente voltado para o trabalho; ele existe enquanto corpo (hiper) sexuado, um corpo para a cama (Pinho, 2004). Em *O laço encarnado*, Januário é representado, com muito mais destaque, a partir dessa segunda categoria de existência, responsável por preconizar um corpo que, olhado a partir de uma dimensão sexual, é capaz de despertar, dentre outros sentimentos, o medo na patriarquia hegemônica.

O medo suscitado pelo corpo do homem negro ocorre, em nossa visão, porque sua compleição física é o principal agente do processo de construção imagética em torno de sua sexualidade, associada, como já mencionado, ao exotismo e ao hiper erótico. Um dos principais elementos relacionados a esse constructo social em torno da sexualidade dos homens negros é a crença de que são seres macrofalizados. Essa visão reduz sua condição humana a uma espécie de *metonímia da existência*, de modo que tudo se circunscreve ao tamanho de seu pênis e sua suposta potência sexual, o que, para Fanon (2008), reforça o suposto ideário de sua animalidade, alijando-o do campo da racionalidade. Segundo o autor, no inconsciente coletivo, qualquer exercício intelectual pressupõe necessariamente o esmaecimento da virilidade, de forma que um ser reduzido à sua dimensão biológica representa uma considerável ameaça:

> Qualquer aquisição intelectual exige uma perda do potencial sexual. O branco civilizado conserva a nostalgia irracional de épocas extraordinárias de permissividade sexual, cenas orgiásticas, estupros não sancionados, incestos não reprimidos. Essas fantasias, em certo sentido, respondem ao conceito de instinto vital de Freud. Projetando suas intenções no preto, o branco se comporta "como se" o preto as tivesse realmente. O preto é fixado no genital, ou pelo menos aí foi fixado. Dois domínios: o intelectual e o sexual. O pensador de Rodin em ereção, eis uma imagem que chocaria. Não se pode, decentemente, "bancar o durão" toda hora. O preto representa o perigo biológico. O judeu, o perigo intelectual. Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu (Fanon, 2008, p. 143).

Essa visão reducionista, que circunscreve todo o campo da existência humana à ordem do biológico, fazendo do negro um indivíduo eclipsado por seu órgão sexual, é o que pode ser observado em *O laço encarnado*, trama na qual Januário é visto como um indivíduo bonachão, que ganha notoriedade não por seus atributos intelectuais, mas por sua condição natural, biológica, materializada por meio de seu pênis absolutamente dimensionado:

> Ali estava, meu Jesus, a minha Dôzinha, despenteada, de faces contraídas, entregando-se a um sujeitão que a princípio não reconheci, pois os meus olhos estavam pregados nela. Vários segundos depois é que verifiquei quem era o homem. Era um *morenão forte, espadaúdo, de pernas longas e musculosas*, que eu conhecia apenas de vista.
> Vai ver, e ela já se entregava a ele há muito tempo. Vai ver, e todo esse tempo ele me vinha passando para trás, aproveitando-se de minhas ausências. Vai ver, e ela pensava era nele, quando lá no Grotão acompanhava excitada os saracoteios daquele negrão metido numa camisa de meia vermelha e calça de zuarte muito justa que lhe realçava os órgãos genitais. *O morenaço se parecia com o outro e seu membro, ali exposto, era descomunal. Eu nunca tinha visto daquele tamanho.*
> Gemiam e fungavam até que, num dado momento, o gigante exclamou com voz grossa e um acentuado sotaque nordestino: 'Vai tirar coco gostoso, assim, no meio dos infernos!'
> Ao ouvir aquilo veio-me uma *vontade insopitável de rir.* Foi uma coisa que me deu: e foram inúteis todos os esforços para conter-me. A gargalhada veio, tão cheia e estrepitosa que ecoou pela casa inteira. Um riso doido, destemperado, que me sacudiu as tripas e me pôs fora de mim. Saí correndo porta fora com a mão na barriga, rindo a todo pano, pela praça escura e deserta (Ribas, 1969, p. 78-79, grifos nossos).

Percebemos que os efeitos da *metonímia existencial* fetichista a que Fanon (2008) se refere manifestam-se abertamente no processo de representação ficcional empreendido por Ribas. Com base no excerto citado, torna-se evidente que o narrador, ao se referir ao "membro descomunal", promove, por um lado, um processo de *reificação* e, por outro, a inserção do corpo negro numa tradição de fetichização sexual, em que o todo é reduzido às partes, fragmentos que passam a subsumir o sujeito enquanto indivíduo e se tornam o foco do desejo

sexual. É por essa razão que Januário não é visto como um ser humano pleno, mas como uma dimensão fragmentária, reduzida a pernas, ombros, músculos e, notadamente, ao pênis descomunal. Januário, simbolicamente, se resume a um pênis bestial, que parece ter vida própria: "Dôzinha fornicando despenteada com o *mulatão*; e o membro deste, crescendo, crescendo como uma cobra encantada pela flauta de um faquir (Ribas, 1969, p. 80, grifo nosso). A descrição do *mulatão*, termo que carrega em si uma carga semântica negativa, evidencia um corpo-objeto, sem interioridade, subjetividade ou agência, criando um universo metafórico que contribui para o processo de desumanização. A imagem do pênis "crescendo, crescendo como uma cobra encantada pela flauta de um faquir" traz para o campo da nossa visão uma dimensão semântica em que a bestialização (cobra) e o orientalismo (faquir) se entrelaçam, na composição de um racismo, que, entre outros efeitos, reforça o imaginário do corpo negro como selvagem, hipnótico, exótico e, por isso, incontrolavelmente perigoso, fascinante, descontrolado e corruptor: "[...] Dôzinha [estava] ganindo, de quatro pés, como uma cadela; e a voz de barítono do sujeitão, arrastando um sotaque de nordestino..." (Ribas, 1969, p. 80). Para tanto, já que a escolha das palavras nunca se dá de forma aleatória, Ribas se vale de uma linguagem que confere à sequência um tom de degradação e regressão instintiva, acentuando a ideia de que a masculinidade negra desarticula as normas sociais e sexuais daquela sociedade e que, por apresentar essa ameaça em potencial, deve ser contida. O pênis de Januário surge, assim, como *signo de poder* e, sobretudo, de ameaça, especialmente se recorrermos às postulações teóricas de José Carlos Rodrigues, em Tabu do Corpo:

> Tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e antiestruturado, tudo o que está a meio caminho entre o que é próximo e previsível e o que está longínquo e fora de nossas preocupações, tudo o que está simultaneamente em nossa proximidade imediata e fora do nosso controle, é germe de insegurança, inquietação e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo (1979, p. 15-16).

Contudo, a representação hiperbólica do corpo negro, principalmente de seu atributo fálico, possui outros mecanismos que contribuem para a lógica de esvaziamento ontológico da masculinidade negra. Ao construir a imagem de um pênis de proporções incomuns, Ribas retoma, em certa medida, um hábito recorrente na literatura e na cultura popular: exagerar os atributos genitais dos homens negros como forma de provocar o riso, aqui compreendido como um dispositivo de violência simbólica. A "vontade insopitável de rir" que acomete o narrador, além de reduzir o corpo negro a uma caricatura sexual, um espetáculo cômico, marca uma ideia de superioridade racial, posto que quem ri afirma poder sobre o objeto do riso, como destaca

Adilson Moreira (2019). Consoante o autor, o riso, por vezes, "decorre da comparação entre grupos sociais, um meio que as pessoas utilizam para afirmar um sentimento de superioridade em relação a membros de outros grupos" (Moreira, 2019, p. 70). Então, "mais do que produzir sentimento de prazer", o riso "atende também [a] outras necessidades emocionais, notoriamente a necessidade de distinção em relação a outras pessoas", de tal modo que pode, em certas circunstâncias, satisfazer o ímpeto "de diferenciação que pessoas brancas sentem em relação a indivíduos considerados inferiores" (Moreira, 2019, p. 70)113. Nessa dinâmica, "a degradação sexual de membros de minorias raciais" se torna, via de regra, um dos recursos mais utilizados. Ao rir de homens negros, retratando-os como "sexualmente bem dotados", verdadeiros atletas sexuais, sugere-se, nas entrelinhas do discurso, que "eles não são amantes ideais"; são, na verdade, "bestas sexuais", reservando, portanto, aos homens hegemônicos o papel de "únicos parceiros sexuais socialmente aceitáveis" (Moreira, 2019, p. 87). Com esse recurso, "estamos diante de um tipo de mensagem que tem o objetivo de valorizar sexualmente o homem branco, embora ela não os mencione", isto é, o riso se vale da "degradação sexual para provar uma suposta superioridade dos membros do grupo racial dominante" (Moreira, 2019, p. 87). Entretanto, a degradação sexual de homens negros responde a outros propósitos:

> [...] a construção do homem negro como um animal sexual implica que ele carece de capacidade racional, requisito básico para que uma pessoa possa desempenhar quaisquer atividades profissionais. Estamos então diante de uma estratégia que pretende garantir vantagens sociais não apenas no espaço privado, mas também no espaço público, vantagem essa que tem sido muito bem-sucedida. A construção do homem branco como parceiro sexual ideal garante a ele acesso sexual privilegiado às mulheres e sua representação como o único agente social competente permite que seja visto como o único capaz de comandar a sociedade (Moreira, 2019, p. 89).

O riso, nesse sentido, a exemplo do que nos alerta Henri Bergson, em *Laughter:* an essay on the meaning of the comic (2014), pode funcionar como "uma espécie de gesto social" (Bergson, 2014, p. 20, tradução nossa)114 – um castigo, ou ainda, um mecanismo de vigilância social usado para ridicularizar alguém que fugiu da norma social ou a desestabiliza de alguma

[113] Ao olharmos para a história da colonização, percebemos um histórico de instrumentalização dos corpos negros para o riso, a exemplo do que ocorria nos espetáculos de menestréis. Esses shows foram um tipo de espetáculo popular nos Estados Unidos do século XIX, em que atores brancos, por meio do uso do blackface (pintar o rosto de preto), representavam caricaturalmente pessoas negras. Esses espetáculos encenavam situações cômicas e racistas, baseadas em estereótipos do negro como preguiçoso, ignorante, supersticioso ou sexualmente exagerado. Ainda que, no início, as encenações fossem realizadas por pessoas brancas, com o passar do tempo, especialmente após a Guerra Civil Americana, companhias de menestréis formadas por atores negros começaram a surgir, trazendo "consigo uma transfusão de sua própria cultura popular" – mas, paradoxalmente, eles também tinham que pintar a face para atender às expectativas racistas do público, já acostumados com "os estereótipos já consolidados dos "darkies" (termo pejorativo para negros)" (Springhall, 2008, p. 73).

[114] No original: *"a sort of social gesture*" (Bergson, 2014, p. 20).

forma –, evidenciando que, em essência, ele "não é um prazer exclusivamente estético ou totalmente desinteressado", mas possui "uma intenção não declarada de humilhar e, consequentemente, de corrigir o nosso próximo – se não em sua vontade, ao menos em sua ação" (Bergson, 2014, p. 135-136, tradução nossa)[115]. Por meio dele, "a sociedade vinga-se [...] das liberdades que se tomam contra ela. Ele fracassaria em seu objetivo se trouxesse a marca da solidariedade ou da bondade" (Bergson, 2014, p. 197, tradução nossa)116. Ou seja, quando alguém age de maneira excêntrica ou fora dos padrões sociais, a sociedade hegemônica reage com o riso para reafirmar seus limites. Logo, rir do corpo negro consiste em um mecanismo de controle, e a forma como ele é utilizado em *O laço encarnado* decorre, sobretudo, do receio diante da presença impositiva da macrofalização de Januário.

Essa ideia de fetichização fálica do corpo negro, além de ser alimentada pela *reificação,* pela *metonímia* e pela *dimensão do riso*, possui uma vinculação com a histórica demonização do corpo e da sexualidade do homem negro, o que, por certo, também contribui para a construção imagética de um indivíduo ameaçador. Tal ideia recebe guarida na episteme de Friedman (2002), quando este ressalta que, historicamente, o negro sempre foi associado ao demônio e à luxúria, mesmo antes da disseminação do mito de Cam. Segundo o autor, durante o século V, o religioso John Cassian, canonizado pela Igreja anos mais tarde, "descreveu a tentação sexual como uma mulher negra, fedendo e feia" (Friedman, 2002, p. 104). Durante a Idade Média, "quase toda a mulher europeia queimada na fogueira por ter relações com o diabo, descreveu seu pênis como sendo preto" (Friedman, 2002, p. 104). Em 1324, no julgamento de Lady Alice Kyetler por bruxaria na Irlanda, "uma testemunha inclinada a uma alegoria visual, disse tê-la vista com o Diabo, que, magicamente, se materializara como três negros grandes segurando varas de ferro" (Friedman, 2002, p. 104-105). Todos esses eventos reunidos reforçam que o demônio e o negro se fundem, na construção de um universo imagético, em que ser robusto e negro implica, necessariamente, uma existência não apenas esvaziada de humanidade, mas também dotada de um poder transcendente e, como tal, capaz de corromper mulheres, conforme se evidencia no desejo despertado por Januário no público feminino da nossa São Francisco inventada. É essa imagem que o negro macrofalizado de *O laço encarnado*, Januário, evoca: a do corruptor das mulheres brancas:

> Mas a verdade é que, no fundo, no fundo, quase todas as mulheres sentiam uma irresistível atração pelo rapaz, mormente depois que adquiriu a fama de

[115] No original: "an [...] to humiliate, and consequently to correct our neighbour, if not in his will, at least in his deed" (Bergson, 2014, p. 135-136).

[116] No original: "[...] society avenges itself for the liberties taken with it. It would fail in its object if it bore the stamp of sympathy or kindness" (Bergson, 2014, p. 197).

> Casanova. O que se dizia dele era muito lisonjeiro: não forçava; e quando se oferecia, só cobrava seu preço se era aceito. Se era repelido, recolhia-se ao seu lugar. Isso criou em torno dele uma aura de simpatia que o tornou ainda mais atraente aos olhos de muitas damas e mocinhas (Ribas, 1969, p. 109).

É por toda essa confluência de especificidades constitutivas do corpo do homem negro que ele suscita o ódio e um sentimento de vingança branca e patriarcal que, na narrativa, não se materializa, *a priori*, exatamente em ações concretas de confrontação; em vez disso, se inscreve nos desvãos daquilo que, na prática das relações sociais, se resume a falas reservadas e pensamentos inconfessáveis, mas que, na foz do inconsciente onírico, ganha volume e força simbólica, delineando as ideias, as fantasias e as representações que os homens brancos articulam sobre os homens negros, quando se sentem de alguma forma ameaçados. Após Idália e Dôzinha, casos amorosos do personagem central, terem se rendido aos encantos de Januário, o narrador homodiegético entra em profundo sofrimento psíquico, trazendo à tona, por meio dos sonhos, um imaginário e um universo de representação em que o negro é eclipsado em favor de sua sexualidade. Eis um trecho do sonho:

> Bois, cavalos, cachorros, cabras, galinhas, veados, pacas, tatus, bichos de todos os tipos e tamanhos saltavam e corriam desabalados pelos campos, fugindo às águas que iam engolindo as distâncias com uma rapidez espantosa, em todas as direções: "Põe água na fervura, nêgo!" Era Américo Ferro, o vereador fiscal, gritando lá de fora. "Cuidado, nêgo, senão piranha come seu linguição". Januário Rolan de Castro fazia exibição para o povo ver. De repente ele deu um salto fantástico, como um peixe voador, subindo vários metros fora d'água e caindo sobre as mulheres que se agarraram a nós. "Toma nêgo, toma, nêgo! Foi piranha que te comeu!" – Era Américo Ferro, gritando e pulando lá de fora, com uma alegria infantil – "Piranha acabou te comendo, nêgo! Acordem, meninas, acordem! Januário não é mais Rolan de Castro, é rolão castrado! Piranha comeu o Januário, meninas! Acabou-se o que era doce. Acabou-se o que era doce!" ... Olhei espantado. O membro de Januário havia desaparecido. Não mais surgia e mergulhava como antes. Em redor dele a água se tingiu de sangue. Quando ouviram falar em piranha, Dôzinha e Idália despertaram do pesadelo (dentro do meu pesadelo) e aos gritos se afastaram de nós, bracejando no meio daquele mundo de água que já havia subido até a copa das árvores mais altas. Nadaram em direções opostas, em busca de abrigo ou apoio. Nós as perseguimos – eu atrás de Dôzinha, Januário atrás de Idália. Ouvi bem quando esta gritou: "Deixe-me em paz!" Januário também gritou. Mas deu-se uma coisa espantosa: sua voz saiu fina como a de uma criança, um tremendo contraste com o seu antigo vozeirão de trombone (Ribas, 1969, p. 177).

Ao observarmos o sonho de Januário, depreendemos com facilidade que Ribas promove, num primeiro momento, um embate entre a masculinidade hegemônica e a subalternizada. Essa dualidade é catalisada, de início, por um jogo no qual os nomes dos personagens são compreendidos como dispositivos de uma linguagem que funciona como um campo de luta: os

nomes deixam de ser simples designações e passam a operar como signos em conflito. O nome "Januário Rolan de Castro", ao ser decupado, oferece um vasto campo sígnico. "Rolan" remete fonicamente a "rolão", uma gíria popular associada à virilidade e ao excesso fálico; "Castro", por seu turno, embora evoque um sobrenome com uma coloratura aristocratizante, também representa o eco direto de "castração", antecipando o destino do personagem. Do outro lado desse conflito, temos "Américo Ferro". O sobrenome "Ferro" é, em nosso entender, um signo evidente de rigidez, dureza, arma e penetração, funcionando, nas ramagens do texto, como uma potente metáfora fálica que, ao ser conjugada com sua função pública (vereador fiscal), reforça a dimensão disciplinadora, normativa e punitiva de sua masculinidade. A partir dessa lógica, há dois homens e duas masculinidades divergentes, em luta, via sobrenome. Entretanto, como já assinalamos, essa luta não se dá no plano físico; ela se dá, via linguagem, por meio dos nomes compreendidos como marcas de identificação e hierarquização, que, entre outras questões, desvelam uma realidade imperiosa: quem nomeia, rebatiza e ridiculariza exerce poder. Sendo assim, quando Ferro, após o ataque das piranhas contra o negro, grita: "Januário não é mais Rolan de Castro, é rolão castrado!" (Ribas, 1969, p. 177), ele destitui Januário do capital simbólico da masculinidade e reinscreve seu corpo, outrora desejado, no escárnio público, fazendo com que o nome deixe de ser identidade e se transforme em instrumento de despossessão: "Piranha comeu o Januário, meninas! Acabou-se o que era doce. Acabou-se o que era doce!" (Ribas, 1969, p. 177).

Por se tratar de um sonho, em que os conflitos inconscientes se encenam sem mediação racional, o desaparecimento da genitália de Januário, a qual o definia como uma existência eclipsada, destituída de outros atributos fora da lógica do corpo, não se restringe, conforme pontuamos, a uma mutilação meramente física; amplia-se, antes, para uma aniquilação da posição de centralidade fálica que sustentava a sua autoridade simbólica no desejo e no imaginário daquela cidade que respira sexo. Tem-se, portanto, uma emasculação progressiva em que a castração representa um *ethos de vingança*.

Quando Ribas constrói, no cerne de *O laço encarnado*, esse processo de castração simbólica de Januário, ele está retomando, segundo o que discutimos no segundo capítulo deste trabalho, uma prática comum nas políticas de violência e exclusão nas Américas, sabidamente consequência direta do espólio deixado pela colonialidade do poder. Nos Estados Unidos, por exemplo, para instaurar a política de medo e de morte, mantendo os corpos negros masculinos dentro da zona cinzenta da subalternidade, da exclusão e da indigência social, os linchamentos e as castrações se tornaram uma prática comum que, para além de suas implicações físicas, evidenciavam uma violência de natureza simbólica, responsável por marcar um lugar de

hegemonia para os homens brancos e de ostracismo e aniquilamento para os negros. Em outras palavras, quando supremacistas extirpavam os genitais negros, considerados instrumentos de degeneração e violência contra as mulheres brancas, não estamos nos referindo apenas ao racismo institucionalizado, mas também, como refletimos na página 78 deste trabalho, de uma *vingança sexual* e de um mecanismo simbólico para inviabilizar o exercício pleno da masculinidade por parte de homens negros, evitando que eles possuam agência, centralidade e, sobretudo, poder. Essa tentativa de desestabilização do "poder" (ainda que precário) de Januário é facilmente identificada no sonho, quando o negro tem a sua potência exibicionista completamente dissipada. Antes, Januário "fazia exibição para o povo ver" (Ribas, 1969, p. 177). O falo era espetáculo, performance pública da masculinidade. Após a castração, o corpo deixa de ser exibível e passa a ser corpo ferido, sangrante, vulnerável.

O mesmo que vale para a imagem de castração aplica-se também para o processo de infantilização do homem negro ocorrido no sonho. Isso se confirma quando, sem o órgão sexual, a voz cava de Januário se torna aflautada, como a de uma criança. Ao promover essa transmutação, notamos a confirmação de uma masculinidade que é dominada ou aniquilada, pois o universo da criança é aquele visto ludicamente, e não por uma ótica lasciva. "Transformá-lo" em criança é destituí-lo da masculinidade e colocá-lo na condição de quem não representa qualquer tipo de perigo. Explicando melhor: quando se pensa na transformação de um homem negro numa criança, remonta-se a um dos processos de construção da masculinidade hegemônica dentro da colonialidade do poder. De acordo com Patrícia Hill Collins (2022), na perspectiva da patriarquia branca, homens devidamente reconhecidos como tais não podem se assemelhar, tampouco se comportar, como homens imaturos e inconsequentes (meninos), que ainda não foram socialmente orientados para os compromissos e as recompensas associados à masculinidade adulta. Incipientes, os meninos, diminutos fisicamente, inexperientes sexualmente e dependentes financeiramente, são tutelados de diversas maneiras, devendo se submeter à autoridade dos adultos, especialmente seus pais, de modo que, ao se valer da imagem da criança, evidenciando aquilo que Montoya (2010) denomina como minoridade antropológica, a patriarquia branca promove, de forma bastante cristalina, uma "manifestação específica de gênero", nos termos que Collins (2022, p. 282) propõe. No interior dessa formação, o dispositivo de infantilização suscita a clara intenção de "humilhar e rebaixar homens negros adultos" (Collins, 2022, p. 282), instrumentalizados, nesse caso, para validar e dar sustentação ao estatuto da masculinidade branca. Consoante a autora:

> O colonialismo ocidental e a escravidão contêm numerosos exemplos de esforços para infantilizar os homens de ascendência africana. Os romances e filmes de Tarzan fornecem um dos exemplos mais visíveis e duradouros de como as ideologias da masculinidade hegemônica precisaram e foram construídas nas costas de homens de ascendência africana conceituados como "meninos" ou "meninos servos". De imagens do tio Tom e do tio Ben, aos ajudantes da cultura popular contemporânea, os homens negros têm sido descritos como homens imaturos, senão meninos (Collins, 2022, p. 282).

A experiência de raça possui o poder de desconstruir a masculinidade subalternizada, por meio de dispositivos de regulação, em que discursos de poder racial e de gênero marginalizam e moldam as formas pelas quais os sujeitos negros podem ou não existir social e simbolicamente. Tal evidência pode ser atestada na maneira como Ribas constrói o universo onírico do personagem central, em que Januário, através dos mecanismos da castração e da infantilização, é alijado da posição de destaque que galgou naquela comunidade, sendo excluído da participação dos dividendos da patriarquia.

O sonho do narrador é uma forma de demonstrar, por meio de seu inconsciente, como a masculinidade negra pode ser ameaçadora, percepção que funciona como um microcosmo de um ideário cristalizado no inconsciente coletivo. Ao extirpar o pênis de Januário e transformá-lo em criança, é como se o narrador não apenas revidasse as duas traições que vivera e das quais o negro havia sido o pivô, mas também afastasse a ameaça ao substrato constitutivo da masculinidade hegemônica: "E o pior é que vinha, contra a vontade, um grande despeito, quando lembrava de Januário. O malandro acabaria papando todas as damas da cidade, sem pagar impostos e ainda cobrando multa dos maridos. As portas se abriam para ele sem que precisasse forçá-las" (Ribas, 1969, p. 108).

Esse trecho, por si só, mostra que o corpo do homem negro, na trama de *O laço encarnado*, não deve ser lido apenas pela chave da ameaça ou do medo. Januário também habitava o imaginário do desejo que povoava a mente dos moradores da cidade. Por mais que, num primeiro momento, o ódio se manifeste no olhar dos homens brancos, ele opera, de forma subliminar, como um palimpsesto, revelando, sob camadas de outros estados interiores, sentimentos ocultos que emergem como desejo inscrito nessa ambiguidade. Isto é, o ódio por corpos negros, por vezes, expõe um desejo que não pode ganhar forma naquilo que se diz, mas que se insinua e se materializa nos discursos e sentidos ocultos que as palavras escondem. E isso pode acontecer, inclusive, no seio da própria comunidade masculina. É o que defende bell hooks (2022) ao esclarecer, com sua episteme, a complexa dinâmica entre ódio racial e desejo reprimido no contexto das relações de poder entre homens brancos e homens negros, a partir da experiência colonial, em especial em torno da sexualidade masculina. Segundo a autora, a

"ameaça" negra, em vez de somente provocar medo, alimenta o desejo reprimido dos homens brancos, de modo que o corpo do homem negro se torna objeto de *voyeurismo* e fantasia. Mas esse desejo é revestido de discursos de alerta, de moral ou até de "horror" sexual, permitindo que continue sendo expressado sem ser percebido como uma fantasia homoerótica. O ódio racial, nesse sentido, se converte em tensão sexual, e as histórias de homens negros hipersexualizados, compreendidos como "ameaça" às mulheres ou à ordem hegemônica vigente, servem, no final das contas, como objeto de excitação para os homens brancos, responsáveis por projetar neles o que desejam ou temem ser. Assim, o racismo sexualizado não é apenas violência; é também projeção, inveja e desejo dissimulado:

> Eu pude ler claramente nos olhos brilhantes da moça o supremo gozo que lhe provocava aquele ritual obsceno, com certeza inédito para ela. Estava tensa. Na boca, um esgar. Com os olhos muito abertos e fixos nos órgãos genitais do rapaz, parecia medi-los e pesá-los, com a concentrada atenção de quem escolhesse na feira uma penca de nabos. O moço sorria, deixando-se apalpar. A mulher fazia e desfazia o laço encarnado com as suas mãos finas e brancas (Ribas, 1969, p. 174).

Nesse flagrante, o narrador não é apresentado por Ribas como um observador neutro. Ao invés disso, ocorre um comprometimento em que o fascínio e a repulsa que ele sente se traduzem como o sintoma clássico do desejo homossocial reprimido. Ele, não podendo admitir um desejo direto por Januário – algo que sofreria forte sanção pela sociedade da época – canaliza esse desejo através do olhar de Idália. Ao descrever minuciosamente o olhar da moça nos genitais do negro Januário, o narrador está, nas entrelinhas de seu dizer, olhando através dos olhos dela. A moça serve, portanto, como um liame, uma ponte segura para que ele possa dar vazão ao seu desejo de também "medir e pesar" o órgão descomunal do negro, sem se comprometer. Tal dinâmica de triangulação homoerótica recebe guarida na episteme de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) e confirma, com precisão, o posicionamento de Hooks (2022). Ao trazer à baila o pensamento de René Girard, Sedgwick destaca que o teórico francês, por meio "da leitura de grandes ficções [...], traçou um cálculo de poder que era estruturado pela relação de rivalidade entre os dois membros ativos de um triângulo erótico" (Sedgwick, 1985, p. 21, tradução nossa)[117]. Por esse entendimento analítico, em "qualquer rivalidade erótica, o vínculo que liga os dois rivais é tão intenso e potente quanto o vínculo que liga qualquer um dos rivais ao(à) amado(a): que os vínculos da 'rivalidade' e do 'amor', por mais diferentemente que sejam vivenciados, são igualmente poderosos e em muitos sentidos equivalentes" (Sedgwick, 1985,

[117] No original: *"Through readings of major European fictions [...] traced a calculus of power that was structured by the relation of rivalry between the two active members of an erotic triangle* (Sedgwick, 1985, p. 21).

p. 21, tradução nossa)[118]. Logo, "o vínculo entre rivais em um triângulo erótico é ainda mais forte, mais determinantemente pesado sobre ações e escolhas, do que qualquer coisa no vínculo entre qualquer um dos amantes e o(a) amado(a)" (Sedgwick, 1985, p. 21, tradução nossa)[119]. Ou seja, nos triângulos amorosos, quando "dois homens são rivais por uma mulher" (Sedgwick, 1985, p. 21, tradução nossa)[120]; o que mais transparece é o vínculo existente entre eles, e não meramente a disputa pela mulher.

Porém, essa dinâmica de triangulação amorosa assume, em Ribas, uma perspectiva de dinâmica de poder com forte carga metafórica, se materializando na referência de que a genitália de Januário se assemelhava a uma penca de nabos[121]. Essa metáfora, da forma como é engenhosamente construída pelo narrador, transforma o negro numa mercadoria fetichista. Dentro dessa dinâmica, quando o narrador vê a mulher branca tratar o negro como um produto de uma feira livre, reafirma-se a hierarquia racial perpetrada pela lógica da colonialidade, o que acalma, em certa medida, a sua "repulsa", mas alimenta, ao mesmo tempo, o seu "fascínio". E, mais, revela que impera uma cumplicidade subjacente entre o narrador e Idália: ambos estão consumindo Januário. O vínculo de classe e raça entre o narrador e a moça é fortalecido pelo ato de consumirem, juntos – um agindo, outro olhando –, o corpo negro.

Essa visão de um negro sensualizado, traduzido como mercadoria e guiado pelo olhar do branco não se limitará só ao caso de Idália. Pelo contrário, famoso por seu órgão descomunal, fetichizado pelo símbolo de um laço encarnado, o negro Januário tornar-se-á uma verdadeira coqueluche, um produto consumido por grande parte das mulheres da cidade, como bem se pode observar na trama. Relata o narrador:

---

[118] No original: *"[...] any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of "rivalry" and "love," differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalente*" (Sedgwick, 1985, p. 21).

[119] No original: *"[...] the bond between rivals in an erotic triangle as being even stronger, more heavily determinant of actions and choices, than anything in the bond between either of the lovers and the beloved"* (Sedgwick, 1985, p. 21).

[120] No original: *"[...] two males are rivals for a female* [...]" (Sedgwick, 1985, p. 21).

[121] Esse fascínio de mulheres brancas por corpos negros, tratados como mercadorias a serem escolhidas, remete a uma prática histórica documentada na episteme de Havelock Ellis. Em Studies in the psychology of sex (1913), o autor destaca que, nos Estados Unidos, no período pós-abolicionista, o entendimento corrente era de que a potência sexual dos negros e sua ejaculação mais lenta eram fatores decisivos para o fascínio que os indivíduos negros despertavam nas mulheres brancas. Segundo Ellis, "antes havia uma casa especial na cidade de Nova York à qual as mulheres recorriam em busca desses 'amantes machos'. As mulheres chegavam cobertas por um véu e inspecionavam o pênis dos homens antes de escolherem" (1913, p. 238, tradução nossa). Além de desvelar a hipersexualização do homem negro, colocado na posição de objeto sexual por mulheres brancas, o fascínio que o pênis negro despertava fica evidente, na medida em que as mulheres ricas e abastadas se prostravam para apreciá-lo e escolhê-lo com base no parâmetro que levava em conta o seu tamanho e sua suposta potência.

No original: "At one time there was a special house in New York City to which white women resorted for these 'buck lovers'; the women came heavily veiled and would inspect the penises of the men before making their selection" (Ellis, 1913, p. 238).

> As solteironas, então, andavam indóceis. Viam no Januário o seu príncipe encantado. Príncipe queimado, de cabelos em ondas, corpo de atleta e capaz de satisfazer, numa só noite, as onze mil virgens, como dizia o Dr. Cori. [...] Dona Cocota passou a ter uma intensa atividade, depois que Pé de Mesa começou a frequentá-la. Não que ele a ocupasse. Ela é que oferecia às interessadas – solteiras ou casadas – a discrição de sua casa para os encontros. Umas queriam apenas vê-lo de perto, num ambiente mais discreto; e iam nas horas que o Januário lá estava. Outras pretendiam um namoro sem compromisso, que não iria além das apalpações mútuas em que suas mãozinhas frágeis ousavam passear livremente pelo espigão do moço, o que para elas constituía a suprema ventura. Outras, porém, não tinham subterfúgios: desejavam entregar-se. Iam à Posta-Restante e entravam na fila, aguardando sua vez, com a mesma ansiedade e emoção com que, nos tempos de estudante, esperaram a hora de receber o diploma de formatura (Ribas, 1969, p. 109).

Neste trecho, notamos que, a despeito de algumas moças apenas estarem interessadas em conferir, de maneira *voyeurista*, a figura afamada de Januário, na sua maioria, elas intencionavam uma interação com Januário, fosse ela de baixo investimento, centrada no desejo de conferir, por meio do tato, o tamanho do renomado pênis do negro, ou uma relação furtuita para concretizar o desejo de ser possuída por um corpo interditado, dando vazão ao fetiche do prazer transgressivo e, justamente por esse motivo, mais excitante. Para as moças da cidade, estar com Januário era como receber um "diploma de formatura", o que acaba por deslocar o ato sexual para o campo do "rito de passagem". O encontro com Januário funcionava como um evento socialmente validado, uma espécie de conquista simbólica ou ainda um "troféu íntimo" que marcaria uma experiência extraordinária na vida das mulheres. Era como se, para ser uma mulher de verdade, fosse preciso passar pelas mãos de Januário. Todavia, esse capital simbólico representado pelo corpo do negro não retorna para o sujeito racializado; ele circula entre os desejos e narrativas alheias.

Dentro dessas narrativas, a crença de que ele não força ninguém, mas de que sua presença por si só provoca desejo, sustenta o estereótipo do negro "naturalmente" sedutor, como se sua virilidade fosse algo inato, selvagem, não civilizada, diferente da do branco. E, para se reforçar a estereotipia, há o intercurso de uma certa ironia, quando o narrador o denomina como uma espécie de "Casanova negro": um indivíduo que se comporta como um príncipe que encanta não pela linhagem ou pela virtude, mas pelos atributos físicos, apreciados por aquelas mulheres na casa da Posta-Restante que, como uma mediadora do fetiche, acaba por simbolizar como o corpo negro pode ser explorado enquanto mercadoria de desejo. A ironia se estende ainda na construção de outras metáforas que ajudam a criar o estereótipo do negro hipersexual. O apelido "Pé de Mesa", desencadeando um processo de desumanização simbólica, reduz Januário a uma parte funcional, sólida e fixa, que, dentre outras coisas, é orientada pela ideia

de “sustentar”. Se considerarmos que, dentro da lógica colonial, o corpo do negro foi construído historicamente como instrumento, força bruta e suporte do trabalho – a base da Casa Grande – , essa ideia, ao ser associada à dimensão sexual, cria um efeito semântico revelador. No plano erótico, o sentido de “Pé de Mesa” é deslocado: ele deixa de sustentar os móveis para, em vez disso, sustentar as fantasias eróticas, transformando-se num objeto disponível e forte, mas destituído de subjetividade. O apelido, nesse caso, não nomeia o sujeito, e sim a sua utilidade corporal. Essa mesma ideia pode ser verificada na metáfora contida em “espigão”. Evocando verticalidade (algo que se impõe, que se ergue), excesso (algo que ultrapassa o comum) e rigidez (associada à potência), essa imagem é o que sacramenta que, diante da força do imaginário criado em torno dos atributos de Januário, muitas moças não precisavam transar com ele, bastava a elas apenas tocá-lo, revelando uma relação que não era norteada pelo diálogo ou pela troca, mas sim pelo toque – ato que ampliava todos os sentidos e satisfazia a lascívia “interditada”. Mediante tantas metáforas que Ribas costura com habilidade, chegamos à constatação de que Januário é desejado não “apesar” de sua racialização, mas “por causa” dela.

Assim sendo, Januário, o negro macrofalizado de *O laço encarnado*, pode ser interpretado à luz das considerações tecidas por Túlio Augusto Custódio (2019, p. 152), para quem o corpo do homem negro se traduz como uma categoria de existência que, “dentro de uma dimensão informada pela raça”, é marcada por uma relação de objetificação, subalternidade, desumanização e invisibilidade, o que “torna quase impossível, na constituição desse sujeito, a sua construção como indivíduo”. No entanto, essa dificuldade de se autoafirmar socialmente implica uma série de desordens responsáveis por revelar que a formação identitária do negro e a configuração de sua masculinidade se traduzem como um processo ontológico complexo, posto que não envolvem apenas a categoria de existência. Para Custódio,

> [...] Ao ter o exercício de sua masculinidade reprimido (recalcado) de reconhecimento pleno, dentro desse padrão hegemônico patriarcal branco, ele [o negro] a verte para um lugar inadequado de realização, transformando a não aceitação plena em dor e sofrimento, invertendo para fora essa dor em códigos performativos fora de si, ou seja, do que desejaria ser e não mimetizar. Nessa condição, o homem negro exacerba os sentidos que compõem essa masculinidade hegemônica patriarcal e se dilui em sua identidade, aprofundando reversamente o oposto de seu desejo de ter e ser reconhecido na condição de homem (2019, p. 133).

Então, a existência do homem negro comumente carecerá de uma inteireza, na medida em que, no afã de ser aceito e poder demarcar um espaço social, ele, reiteradamente, se valerá do universo simbólico da masculinidade hegemônica para criar uma teatralidade, por meio da

qual usará a máscara do branco para alcançar notoriedade, um exercício a que denominaremos de *performatividade.*

4.5 O corpo do homem negro como categoria de performance: a psiquê do racismo e a busca por um lugar social em *O laço encarnado*

Como vimos na seção anterior, os efeitos deletérios da experiência de raça, no contexto da colonização, foram responsáveis por circunscrever a existência do homem negro no cerne de uma dinâmica de reificação e animalização de seu corpo, comprometendo tanto a sua constituição como indivíduo, na relação com seus pares, quanto a sua configuração como cidadão no interior da sociedade em geral (Nogueira, 2021, p. 43). Dessa forma, o negro

> [...] está no 'entre'; mas é um 'entre' que não é lugar algum, ou pelo menos, um lugar que de uma ponta a outra, o que se supõe que carrega o entre, não há uma das pontas estabelecidas. Essa ponta que falta, a lacuna, é o poder. Mas não o poder pelo poder, ou a questão que situa esse sujeito em um lugar de disputa, e sim o poder constituinte de seu ser. Falta-o, portanto, humanidade, *status* de indivíduo (Custódio, 2019, p. 135).

Diante de tal realidade, quando o negro é impedido de se afirmar nos moldes normativos, ele é redirecionado para espaços considerados inadequados, causando, por um lado, a dor da rejeição e, por outro, a representação de uma identidade distorcida, imposta de fora, completamente distante daquela que, em circunstâncias normais, ele escolheria. Noutros termos, o homem negro, ao ser impedido de realizar sua identidade a partir de si mesmo, projeta essa frustração para o exterior por meio de performances que não o representam e que ele não gostaria de mimetizar, indicando uma tensão entre ser e imitação, entre autenticidade e imposição, entre adesão à masculinidade hegemônica e diluição de sua própria identidade. Como consequência desse jogo cênico, em que o homem negro é impelido a recalcar "a gênese histórico social de sua condição de negro" (Nogueira, 2021, p. 43), surge uma simbiose fantasmática com o outro, numa relação em que brancura se torna o ideal de existência. Alcançamos, portanto, a conclusão de que os efeitos da colonialidade não são apenas de natureza social; pelo contrário, são internalizados na *psique* do negro de forma traumática, criando desordens que estruturam um desejo de performar a existência do outro (Custódio, 2019; Nogueira, 2021). Entretanto, esse não é um processo simples; manifesta-se, na vida do indivíduo negro, de forma cumulativa, desde a infância.

Segundo Nogueira, em *A cor do inconsciente*: significações do corpo negro (2021), a formação do *ideal do ego* – entendido como um "modelo" construído a partir da relação com

os pais e com os valores culturais – ocorre de maneira bastante distinta para crianças brancas e negras. Uma criança branca, por exemplo, desenvolve-se em contato com pessoas semelhantes a ela, que funcionam como referências positivas no âmbito familiar, escolar e social, o que, comumente, lhe permite formar um *ideal do ego* realista, alcançável e compatível com sua aparência e sua identidade. Consoante Nogueira (2021, p. 66), "o indivíduo branco pode se reconhecer em um 'nós' em relação ao significante 'corpo branco' e, consequentemente, se identificar imaginariamente com os atributos morais e intelectuais que tal aparência expressa, na linguagem da cultura, e que representam aquilo que é investido das excelências do sagrado". O mesmo não ocorre com a criança negra, cujo modelo é construído de forma profundamente violenta e fragmentada, a partir do significado que seu corpo possui:

> [...] os atributos físicos que caracterizam o negro, e mais particularmente a cor da pele, expressam as representações que, historicamente, associam a essas características físicas atributos morais e/ou intelectuais que vão corresponder, no espectro das tipificações sociais, àquilo que se instaura na dimensão do distanciamento, ou seja, àquilo que expressa o que está além do conjunto dos valores nos quais os indivíduos se reconhecem (Nogueira, 2021, p. 66).

A "rede de significações", no terreno das relações sociais, "atribui ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável [e] inaceitável", pois necessita "do negativo, do que é recusado, para poder instaurar, positivamente, o desejável" (Nogueira, 2021, p. 66). Noutras palavras, como o "nós" cultural hegemônico se constitui negando e inferiorizando o outro, o corpo negro não pode ser incluído nesse "nós", isto é, ele é condição da formação do "nós", mas sempre como "o outro", o não-humano, o selvagem, o primitivo. Assim, o corpo negro é necessário para o "nós" se afirmar, mas não é permitido nele se reconhecer (Rodrigues, 1979, p. 20). Para rasurar essa impossibilidade, "o negro trava uma luta infinda na tentativa de se configurar como indivíduo no reconhecimento de um "nós" (Nogueira, 2021, p. 67), passando a não só rejeitar a sua própria imagem corporal e identitária, mas também estabelecer a brancura como objeto de desejo:

> Para o sujeito negro oprimido, os indivíduos brancos, diversos em suas efetivas realidades psíquicas, econômicas, sociais e culturais, ganham uma feição ímpar, uniforme e universal, a brancura. A brancura detém o olhar do negro antes que ele penetre a falha do branco. A brancura é abstraída, reificada, alçada à condição de realidade autônoma, independente de quem a porta enquanto atributo étnico ou, mais precisamente, racial.
> A brancura é o fetiche simétrico inverso do que [se] designou por mito negro. Funciona como um pré-dado, como uma essência que antecede a existência e manifestações históricas dos indivíduos reais, que são apenas seus arautos e atualizadores. O fetichismo em que se assenta a ideologia racial faz do

> predicado branco, da brancura, o "sujeito universal e essencial", e do sujeito branco um "predicado contingente e particular (Costa, 1986, p. 106).

A força desse fetiche branco é tão grande, que o indivíduo negro é capaz de apagar ou relativizar o histórico de subjugação a que seu corpo foi submetido ao longo da história. O negro tem ciência de que o branco fomentou o colonialismo, o imperialismo, a escravidão, o genocídio e as condições abjetas de miséria física e moral inerentes a esses sistemas de opressão; contudo, mesmo conhecendo esse histórico marcado por sangue, suor e lágrimas, o negro, por vezes, deseja investir-se da outridade hegemônica, pois a brancura, independentemente da mácula que conspurca sua trajetória, permanece branca, de modo que não a possuir o condena ao campo da ausência:

> [...] o negro, para além de inúmeras experiências de confronto com a falta que, como qualquer sujeito, vivencia, carrega ininterruptamente a experiência de viver sua condição de negro como falta: falta da brancura.
> A condição de existência do negro se define a partir da noção de não ser branco, ser negro é não ser branco; ser branco, e tudo quanto possa representar essa condição é, portanto, o objeto do desejo: aquilo que falta.
> Ser branco é a condição que conteria a possibilidade da não rejeição do olhar do outro e, portanto, a possibilidade de se ver, no outro, reconhecido como igual.
> Mas, ser branco é um diferencial representado pela cor da pele, um real palpável, um "corpo branco".
> "Ser branco", tanto quanto "ser negro", para além da tonalidade que reveste o corpo dos seres humanos, representam "valores", significados. Para além do branco, está a brancura, e tudo quanto esta condição de branco "simbolicamente" representa para o negro.
> Assim, se a brancura, o objeto que falta, para o negro, é um objeto simbólico, sua falta é real, porque se manifesta como algo que falta no próprio corpo, uma parte, um pedaço (Nogueira, 2021, p. 148-149).

Nesse sentido,

> Nada pode macular esta brancura que, a ferro e fogo, cravou-se na consciência negra como sinônimo de pureza artística, nobreza estética, majestade moral, sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da Ideia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a "humanidade" (Costa, 1986, p. 106).

Nesse jogo, em que o corpo negro usa a máscara do branco e, ao mesmo tempo, distorce sua pertença identitária, muitas estratégias são utilizadas como passaporte para o reconhecimento social e uma pretensa participação nos dividendos da patriarquia. Na medida em que a identidade de um indivíduo está centrada no "corpo ou na imagem corporal eroticamente investida" (Costa, 1986, p. 107), muitos corpos negros, conscientes do racismo,

entram num processo de sofrimento psíquico que, comumente, se traduz, *a priori*, em um desejo de embranquecimento, que implica, necessariamente, o desaparecimento de seu próprio corpo por meio do apagamento de suas características fenotípicas (Nogueira, 2021), ou pela perseguição do seu "corpo-próprio" (Costa, 1986, p. 108). Esse entendimento coaduna-se com as considerações de Neusa Santos Souza, que, em sua célebre obra *Tornar-se negro* (1983), confirma, com base em seus estudos de caso, o quão devastador é, do ponto de vista psíquico, para a pessoa negra carregar em seu próprio corpo as insígnias do preconceito – o que, com certa frequência, leva muitos indivíduos negros a iniciarem uma guerra declarada contra as características que os definem, de modo que a pele escura é esmaecida, a ondulação do cabelo é alisada e o nariz largo é submetido a uma forma eurocêntrica através de cirurgia plástica. Todos esses procedimentos, se bem observamos a episteme de Sami-Ali (1989, p. 41), são uma tentativa de alterar a visão que o outro possui acerca do corpo negro, posto que é desse olhar exógeno que o eu se constitui como tal. É somente por meio do olhar do branco que o negro se reconhece como corpo negro – e esse reconhecimento está associado à subalternidade, compondo uma imagem distorcida que impede o eu racializado de se perceber como alguém cuja existência é validada. O que resta, após o negro se ver nesse espelho que é o olhar do outro, é uma sensação de estranheza e repulsa em relação ao próprio corpo, como se o indivíduo fosse, a si mesmo, um *estranho inquietante* que habita uma dimensão em que o exterior se torna o reflexo do interior, criando uma dissonância entre o corpo desejado e o real:

> Evidentemente, no confuso processo por que passam os negros, ser sujeito no outro significa não ser o real do seu próprio corpo, que deve ser negado para que se possa ser o outro. Mas esta imagem de si forjada na relação com o outro – e no ideal de brancura – não só não guarda nenhuma semelhança com o real de seu corpo próprio, mas é, por este, negada, estabelecendo-se aí uma confusão entre o real e o imaginário. Essa confusão despersonaliza e transforma o sujeito num autômato: o sujeito se paralisa e se coloca à mercê da vontade do outro (Nogueira, 2021, p. 124).

Esfacelada, portanto, a identidade do negro, o corpo deixa de ser "vivido e pensado como local e fonte de vida e prazer", de modo que a "estrutura psíquica harmoniosa", sem a qual não há de se pensar em formação identitária, se converte em múltiplas situações de suplício que, na prática cotidiana, são "esquecidas [e] imputadas ao acaso ou a agentes externos ao corpo" (Costa, 1986, p. 107). Este, por sua vez, impedido de "ser absolvido do sofrimento que inflige ao sujeito", passa a experienciar uma ameaça constante de morte e dor. Dada a ineficácia dessa tentativa de negar a realidade biológica, muitos negros acabam por superar essa etapa, passando a buscar "técnicas de mudanças mais exequíveis e eficazes" (Costa, 1986, p. 112), centradas na intenção de, simultaneamente, abjurar os estereótipos associados ao

comportamento negro e substituí-los por estereótipos de conduta que acreditam pertencer à ordem eurocêntrica, cuja hegemonia eles reconhecem e aspiram integrar. Nesse artifício, o

> comportamento é, por sua natureza, mais plástico e flexível. A meio caminho entre o fato natural e o fato cultural, o comportamento ou conduta compõe-se, ao mesmo tempo, de elementos físicos, predicados morais, condutas sociais, maneiras de exprimir-se e possibilidades de localizar-se na ecologia urbana, em situações de prestígio e ascensão social (Costa, 1986, p. 112).

Em tais circunstâncias, na procura por um lugar social historicamente negado àqueles que vivenciaram a experiência de raça, os negros – ainda que essa ação acabe por reafirmar a pertença que pretendem negar – tentam incorporar predicados brancos, que são minuciosamente identificados, selecionados, catalogados e preservados, de modo que o corpo e a identidade do sujeito negro passam a ser cingidos entre uma parte branca e outra negra. Nesse processo, a primeira funciona como um antídoto simbólico contra a identificação plena do sujeito com a condição de ser negro. É com base nessa premissa que a masculinidade negra, com muita frequência, empreende uma jornada autodestrutiva na sua busca por participar dos dividendos da patriarquia branca, uma dinâmica que, conforme Custódio (2019), é marcada por um jogo de natureza teatral. Segundo o autor, embora o indivíduo negro esteja no bojo de uma categoria de existência,

> [...] sua dimensão estética será performada na tentativa de emular os elementos da masculinidade hegemônica patriarcal que não possui. Nesse sentido, ser homem para o negro vai se configurar como uma *categoria de performance*, ou seja, a projeção estética de práticas que não estão em consonância com a dimensão ética do poder que aquele sujeito, no seu processo existencial de determinação, poderia usufruir. Portanto, dentro modelo ideal de Homem (da masculinidade hegemônica patriarcal) o Negro (informado eticamente pela supremacia branca) age em caráter performático, emulando de forma exacerbada os elementos em busca de conferir também *status* e visibilidade – superando sua condição de invisível, de desajuste (Custódio, 2019, p. 153, grifo do autor).

É nessa chave de leitura que, na escrita de Geraldo Ribas, a representação de Januário, enquanto personagem negro, deve ser compreendida: a de um homem negro que recorre à máscara da branquitude para ocupar um lugar social que, entre outras coisas, lhe ofereça a possibilidade de exercer poder e lhe restitua a coroa daquilo que ele entende como dignidade. Para tanto, Januário, num primeiro momento, valeu-se do sexo e das relações interraciais, penetrando as alcovas das mulheres casadas e das moçoilas desejosas em "chamas", alcançando uma fama provocada, ao que nos parece, por um comportamento profundamente performático, pensado para provocar a sanha da concupiscência daquela cidade, por meio de uma

masculinidade viril e soberana, uma masculinidade em que a presença do pênis é deslocada do íntimo para o espetáculo:

> Depois que surpreendi o Januário com a Dôzinha, passei a observá-lo com mais atenção. Comecei a perceber que [...] nos dias de *footing* na praça, as moçoilas e até as senhoras se calavam ou baixavam a voz quando ele passava, exibindo a cabeleira negra e farta combinando bem com a pele tisnada, no seu andar firme e elástico, cumprimentando os conhecidos com o vozeirão de barítono nordestino. Algumas delas ficavam visivelmente coradas; outras se mostravam contrafeitas; a maioria cochichava e ria, acompanhando com os olhos muito abertos o passo gingado do rapagão. De vez em quando ele passava bem no meio delas, só pra ver o efeito. Ia ficando cada dia mais ousado. Se divisava moça ou senhora sentada num dos bancos do jardim, desacompanhada, aproximava-se como quem não queria nada e sentava. Se dava pé, cochichava o seu galanteio predileto: "Vai ser bonita assim no meio dos infernos". Por umas duas ou três vezes ouvi queixas de rapazes ou mesmo de cidadãos casados contra as saliências do Pé de Mesa. Seu porte másculo e sua força física naturalmente conseguiram deter ainda por algum tempo o que pensassem num desforço pessoal. Além disso ele era inteligente. Quando notava uma reação mais forte, diminuía as investidas, sumia ou passava a elogiar a conduta irrepreensível das vítimas e a tratá-las com o máximo respeito (Ribas, 1969, p. 108-109, grifo do autor).

O corpo negro, representado por Januário, tradicionalmente excluído das estruturas de comando político ou econômico, ganha centralidade pela via do desejo, através de uma atuação performática e teatralizada que, notadamente, não depende da legitimação institucional, mas da maneira como o corpo se transmuta num mito vivo, como se fosse um símbolo de potência e transgressão. Em sua movimentação, conscientemente, Januário encarna o papel que lhe foi socialmente atribuído, atuando como um *performer* de sua própria masculinidade negra, vestindo a indumentária do mito, ao mesmo tempo em que o amplia e o instrumentaliza, na sua missão de conquistar o seu lugar social. E essa ideia de performatividade pode ser notada em todas as ações do negro, bem como em sua caracterização. Ao ser descrito como um indivíduo que exibe a sua "cabeleira negra" e sua "pele tisnada", forma-se uma construção estética intencional da imagem corporal de Januário, reforçando uma encenação que, cultivada a partir de uma aparência racializada e com pitadas de erotismo e "exotismo", também é traduzida pelo seu "andar firme e elástico", movimento plasticamente antitético, cuja fluidez e impacto conferem à cena a sensação de um espetáculo meticulosamente coreografado para marcar uma identidade étnica e generificada que se impõe no espaço. Na visão do narrador – um homem aparentemente branco –, quando Januário passa repetidamente entre as mulheres "só pra ver o efeito", o negro acaba por revelar método e premeditação, características fundamentais de uma consciência performativa que se apresenta como extremamente viril. Com a certeza de estimular "aquela propaganda toda em torno de suas vantagens de macho superdesenvolvido"

(Ribas, 1969, p. 108), os seus cumprimentos, somados ao seu "vozeirão" de "barítono nordestino", não se perdem, em sua ópera da masculinidade, na operacionalidade de uma ação banal; em contrapartida, ele aciona uma estratégia conativa no tratamento da própria imagem, por meio da qual o sujeito se afirma diante do outro: ao mesmo tempo em que reconhece, também é reconhecido. Através de seu galanteio preferido ("Vai ser bonita assim no meio dos infernos!"), Januário desvela que a repetição, mesclada a um certo deboche, funcionava como um agressivo instrumental de conquista, o que não significava que esse tom fosse usado de forma indiscriminada, posto que, diante do contexto e da reação da vítima, seus modos ostensivos podiam ser amainados, fazendo com que, testando os limites do aceitável, a sua ousadia habitual cedesse lugar para o elogio "da conduta irrepreensível das vítimas". Nesse sentido, Januário, ao ajustar a sua performance ou comportamento a partir de uma análise de conjuntura, revela uma sintonia fina em relação ao controle sobre o papel que interpreta, demonstrando que a sua virilidade não é meramente instintiva ou natural, mas performada de acordo com a ambiência contextual.

Esse jogo cênico, no entanto, não se restringe a uma postura impositiva, atitudes ousadas, galanteios ostensivos e movimentos chamativos; ele é construído de forma simbólica, através de um recurso performativo de ornamentação do próprio corpo: eis que surge a fita, o adorno que incendiava imaginários e cativava o desejo das mulheres desta cidade: "Você sabia que ele amarra o pênis com uma fita vermelha? [...] Com aquele laço encarnado ele acabará amarrando todas as mulheres da comarca" (Ribas, 1969, p. 97).

Se considerarmos que o laço, do ponto de vista simbólico, remete à ideia de ligação, "sucesso" ou "triunfo" (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 433), e que, quando associado ao universo das cores, pode criar um campo de significação amplo, a imagem de um laço vermelho, em contraste com a pele negra, pode evocar sentidos profundos sobre o processo de performatividade sexual de Januário. Segundo Michel Pastoureau, em *Vermelho*: história de uma cor (2019), a cor vermelha, em determinado momento histórico, na acepção cristã, passou a ser associada a toda sorte de qualidades negativas, especialmente quando combinada à cor preta:

> Quando tem uma conotação negativa, o vermelho cristão está quase sempre associado aos crimes de sangue e às chamas do Inferno. Os Padres da Igreja consagram-lhe inúmeras glosas, e os teólogos que lhes sucedem associam-no a vários vícios. Quando, no decurso do século XIII, o sistema dos sete pecados capitais e das suas correspondências é definitivamente estabelecido, o vermelho é associado a quatro deles: à soberba (*superbia*), à ira (ira), à luxúria (*luxuria*) e por vezes à gula (*gula*). A paleta do vício tem uma forte dominante vermelha. [...] o vermelho é mais banalmente associado a tudo o que lembra a

> violência, a devassidão, a traição e o crime. Depois de morrerem, os pecadores vão para o Inferno, lugar de terror situado no centro da terra – e lugar inteiramente vermelho e preto, fazendo fé nas imagens cada vez mais numerosas que assim o representam depois do ano 1000, quando o tema do Juízo Final é difundido em grande escala. O preto é o das trevas que aí reinam em permanência; o vermelho evoca o "lago de fogo e de enxofre" (Ap 20, 10-15) que ocupa o essencial do espaço. Na maior parte das vezes este [o demônio] é preto, ou então preto com cabeça vermelha, ou ainda esverdeado (embora numa época mais tardia). Para todos os autores, os seus olhos são pequenos e vermelhos como carvões ardentes, e os cabelos eriçados como as chamas no caldeirão infernal. Em todos os domínios, o Diabo mantém ligações obrigatórias com o vermelho (Pastoreau, 2019, p. 123-125, grifos do autor).

Nesse mesmo sentido, pontua Eva Heller, na obra A psicologia das cores (2013, p. 69):

> Quanto mais um preto pecaminoso [...] se [combinar] com o vermelho, maior a impressão de imoralidade que se transmite. O diabo veste vermelho e preto. O inferno é vermelho, e também "os inferninhos" – onde reluzem certas luzes vermelhas. E uma tênue luz vermelha cria um ambiente de pecado. O vermelho é a cor típica das meretrizes. "Não vista tanto vermelho, vão te tomar por uma vagabunda"; assim as mães costumavam advertir suas filhas.

Levando em conta essas conceituações que giram em torno da associação do vermelho e do preto a uma ideia de perigo, de proibido, de erótico e de imoralidade, o laço vermelho transforma-se no pênis do homem negro, em *O laço encarnado*, num presente fetichizado a ser desembrulhado, configurando-se não apenas como mero tecido que doma algo "grande demais", mas também como marca visual de um objeto de desejo, de escândalo e de pecado numa cidade que respira e exala sexo. A cor vermelha, nesse contexto, torna o falo um emblema – um símbolo mágico-sexual – que conjura medo e atração, repetindo os mecanismos históricos de erotização do negro. Assim como no período colonial, o corpo do homem negro passa a ser exibido de forma ritualística e espetacularizada, como nas exibições de *freak shows* ("shows de horrores")[122], sendo relegado a algo pronto para o consumo visual e sexual da branquitude.

[122] Os *freak shows* foram espetáculos, consolidados a partir do século XIX, em que corpos considerados anômalos eram exibidos em tavernas e esquinas de rua ou próximo dos circos americanos ou da Feira Bartholomew em Londres, como um desejo aparentemente insaciável de contemplar esses fenômenos considerados "excêntricos". Nesse sentido, "corpos que pareciam transgredir categorias sociais rígidas – como raça, gênero e identidade pessoal – eram especialmente explorados nesses espetáculos. Africanos albinos com dreadlocks, hermafroditas com dupla genitália, mulheres barbadas, meninos obesos, "meias-pessoas", indivíduos sem pernas e/ou braços e gêmeos siameses violavam as fronteiras que organizam a civilização e definem a individualidade. Essa hibridização, junto com o excesso e a ausência, eram os princípios ameaçadores que constituíam o universo das aberrações. Ao mesmo tempo perigoso e sedutor, esse espaço cultural de aparente licença ilimitada era o que os espetáculos de aberrações tanto amplificavam quanto continham, por meio de suas convenções de exibição (Thomson, 1996, p. 2;5). Foram nesses espetáculos que muitos corpos negros foram exibidos como aberrações. Um exemplo dessa espetacularização do corpo negro pode ser encontrado na história de Sara Bartmann, a Vênus Hottentote. Essa mulher, descendente dos Khoy, do território do que é hoje a África do Sul, era apresentada "enjaulada, se balançando para frente e para trás para enfatizar sua natureza supostamente selvagem e perigosa. Ela [usava] um vestido justo, cuja cor marrom combina com seu tom de pele. Quando ordenada a se balançar,

Consequentemente, há de se chegar à conclusão de que a maneira como o vermelho é utilizado no processo de erotização performática de Januário, a fita encarnada – cor de carne, de desejo –, não se reduz a um detalhe decorativo, mas condensa a fetichização e a colonialidade que moldam o olhar sobre o corpo do homem negro.

Com todo esse jogo cênico e performático, Januário passa a seduzir as mulheres brancas dessa São Francisco ficcionalizada e, ao penetrar esses corpos, o negro acredita alcançar o primeiro passaporte para delimitar o seu espaço naquela sociedade. É por meio do corpo da mulher hegemônica que Januário crê ser possível rasurar a sua identidade racial, alcançando a brancura, a redenção e, de alguma forma, o poder, nos moldes que Fanon postula acerca dessa busca alienada do homem negro:

> Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco. Ora – e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu – quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude... Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio (Fanon, 2008, p. 69).

Tomando a branca para si, em busca de uma pretensa dignidade, Januário acaba por desestabilizar o controle sexual da patriarquia branca sobre suas mulheres, o que, em termos práticos, significava afirmar o poder sobre os homens brancos que, diante de sua ação performática devastadora, se veem reduzidos ao papel de espectadores impotentes. O negro, então, transgride as normas burguesas de contenção, revertendo*, a priori*, o estigma em poder, através de um corpo que se transmuta em linguagem de domínio – o corpo hipersexualizado –, e o que, naquele contexto, deveria ser tomado como um insulto se mostra, por meio de Januário, numa arma de desejo e prestígio:

> A verdade é que dia a dia a situação se tornava mais favorável ao Januário. Até pouco tempo marginalizado, começou a receber convites para festas, casamentos, horas-dançantes no clube. Como fiscal da Prefeitura sempre fora respeitado pelos comerciantes, mas nunca se pensou em *admiti-lo na sociedade*. De repente transformou-se em ídolo. Muito solicitado, ia espalhando o despeito entre os rapazes e homens casados e o ciúme entre as fãs. Sua cor de terra, a dentadura branca, forte e perfeita, a cabeleira negra e abundante, o corpo atlético e a fama de macho *lhe abriam todas as portas*. Seria injustiça chamá-lo de feio. Era o tipo que muitas mulheres gostam: testa larga, traços duros e grosseiros, boca rasgada, olhos pretos, lábios carnudos e

ela [saía] de sua jaula e [desfilava] diante do público que [parecia] fascinado com o que viam como sua característica mais intrigante – suas nádegas. Alguns na audiência não se [contentavam] em apenas olhar. Uma testemunha ocular relata com horror como Bartmann [suportava] cutucadas e empurrões, enquanto as pessoas [tentavam] verificar por si mesmas se as nádegas dela são reais" (Collins, 2022, p. 44-45).

> o queixo quadrado como o daqueles bonecos de madeira da série Stingray. A voz baritonada, mais puxada para o grave, lhe valeu um *privilégio*: passou a ser o locutor obrigatório de quermesses, leilões beneficentes e shows improvisados durante as horas-dançantes no clube. Falava pausado e forte, com seu sotaque do nordeste (Ribas, 1969, p. 112, grifos nossos).

Embora Januário, por sua fama alcançada na alcova das mulheres da cidade, consiga, aos poucos, ir penetrando nos espaços sociais de prestígio da cidade, "abrindo todas as portas" e conseguindo alguns privilégios, essa ocupação ainda carecia de maior legitimidade. Desse modo, Ribas, superada essa etapa, vai pavimentando novos caminhos para Januário, até ele adentrar no terreno do sagrado e da fé institucionalizada hegemônica. E isso ocorre por meio da *Festa do Divino Espírito Santo*, um evento que, realizado para celebrar a descida do terceiro elemento da Santíssima Trindade sobre os apóstolos, possui um longo itinerário até aportar em terras brasileiras.

De acordo com Eduardo Etzel (1995), a origem dessa celebração não se assenta num evento em especial, mas resulta da profusão de acontecimentos que, somados, criaram as bases e o delineamento de suas principais características, as quais, a despeito da ação do tempo, permanecem, em sua maioria, vivas nas mais diferentes versões dessa homenagem sacro-profana ao terceiro elemento da Santíssima Trindade. Etzel identifica, nesse percurso formativo, influências variadas: desde a confraria de Benaventes, documentada em 1227, até os reis da dinastia dos Othons – católicos germânicos que reinaram entre os séculos X e XIII. Soma-se a isso o legado de festividades agrárias pagãs, como os cultos das maias e das janeiras, os ritos de reflorescimento primaveril e os folguedos promovidos por goliardos e ciganos errantes. Todas essas manifestações, centradas em práticas de assistência aos desvalidos em tempos difíceis, revelam um fundo teocrático que atravessa os séculos e permanece vivo nas tradições populares. Entretanto, em seu período primevo, a festa não possuía um caráter meramente religioso; se traduzia também como uma forma simbólica de crítica popular aos excessos do poder imperial clerical, numa espécie de misticismo redentor capaz de dar, de forma alegórica, visibilidade às mazelas sociais tratadas com complacência ou certa incúria pelo poder estabelecido (Etzel,1995).

É com base nessa tradição, estabelecida desde o século XIII, que a Rainha Isabel de Portugal, no século XIV, irá sintetizar, sob forma política e caritativa, o voto alimentar, a natureza agrária, o teatro sacro, a folia itinerante e a devoção pentecostal, que já existiam como pulsão coletiva e expressão difusa de religiosidade popular. Ao converter essas práticas dispersas em um cerimonial estruturado, associado ao Império do Divino e à celebração do Espírito Santo, Isabel não cria a festa do nada, mas a ordena sob a lógica do poder régio e da

beneficência, fundando uma tradição que se tornaria duradoura nas culturas ibéricas e coloniais, como apontam Luís da Câmara Cascudo (2002), Martha Abreu (1999) e Luís Carlos Brandão (1978). Com a expansão ultramarina portuguesa, no século XVI, a celebração alcançou territórios da África, Índia, Ilha da Madeira e o Arquipélago dos Açores, de onde partiu, de acordo com Jaime Cortesão (1964), para se disseminar em terras brasileiras. Adaptada nas mais diferentes regiões do país, passou a ser considerada uma das práticas mais antigas e tradicionais do catolicismo popular, transformando-se, conforme postulado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (2018, p. 14), num mecanismo de "mediação entre as culturas que se confrontavam durante o período colonial e, consequentemente, na conformação dos padrões sociais locais", de modo que foi utilizada, em razão de sua dinâmica centrada em promessas e romarias, como um importante ativo na política de evangelização católica – embora seu caráter profano fosse, notadamente, muito mais pujante dentro de uma dinâmica em que muitos aspectos da festa original foram mantidos, enquanto outros foram alterados (Willens, 2016).

Quando analisadas as diferentes versões da festa criadas Brasil afora, notamos que a *Festa do Divino* manteve uma evidente relação com o trabalho agrícola. Compõe uma celebração, cujo ciclo é vivenciado por "parte dos moradores de localidades distantes e que se reúnem para o cumprimento de promessas ligadas em grande parte aos bons resultados obtidos na colheita dos produtos agrícolas essenciais ao abastecimento", como explicado por Milene Maurício (1996, p. 123). Realizada tradicionalmente no período entre a Páscoa e o Domingo de Pentecostes, a festa possui uma sequência devidamente estruturada. Mesmo sendo preparada durante todo o ano, os trabalhos dessa jornada festiva se iniciam 40 dias antes de sua culminância, organizados pela figura do Imperador – em torno do qual toda a celebração orbita, e de seus ajudantes de ordens, denominados alferes e mordomos, todos eles com funções estritamente estabelecidas (Etzel, 1995; Iphan, 2018). Evidencia-se, assim, um sistema regido por códigos de direito-dever e de inclusão-exclusão, que determinam o que se espera de cada papel e quem pode ocupá-lo (Brandão, 1978).

O início do festejo é marcado pela *Folia do Divino*, também conhecida como *Giro da Bandeira*, momento em que, munidos de instrumentos musicais, lanças, bandeiras vermelhas e vestidos de seda e de veludo, o Alferes e os personagens do folguedo "saem anunciando a festa, visitando as casas, distribuindo o programa e recolhendo donativos" usados para custear a festa e o *bodo*[123], transformando esse movimento numa mistura de "cantoria" e "peditório", como

[123] Chamam-se bodos "os alimentos tradicionalmente distribuídos às pessoas da cidade durante festas de santo" (Brandão, 1978, p. 139). Na cidade de Cunha, em São Paulo, por exemplo, "era tradição o reparto simbólico de

bem elucida Hélio Damante (1980, p. 29). Consoante Carlos Rodrigues Brandão (1989, p. 11), em sua memorável obra *A Cultura na Rua*, essa festa que se move, na prática, se transforma numa "sequência cerimonialmente obrigatória de atos codificados de dar, receber, retribuir, obedecer e cumprir [...]", em que se troca "o trabalho por honrarias, bens de consumo por bênçãos, danças por olhares cativos, o investimento do esforço pelo reconhecimento do poder". Logo, a festa e a devoção ao Divino marcam, de maneira profunda, a sociabilidade local, estruturando a conformação da identidade e das representações dessa comunidade, de modo que a unidade de uma coletividade se sobrepõe às suas diferenças, moldando a dinâmica própria da festa, em que Igreja, poder público e famílias locais atuam em profunda sinergia (Iphan, 2018). Nesse sentido, o evento se reveste, até certo ponto, de um aspecto democrático, posto que uma vivência religiosa permite que tanto pobres e ricos acolham o Divino em suas casas, recebendo bençãos associadas à saúde, à fartura e a boas colheitas (Etzel, 1995).

Com o início da novena, iniciam-se as solenidades que estão reclusas no terreno da atuação da Igreja, numa espécie de preparação religiosa para os cultos e as celebrações do Domingo do Divino. Esse segmento sacro é deflagrado no sábado pela manhã, com a procissão da bandeira, conduzida por uma comitiva vestida com calça vermelha e camisa branca, ao som de dobrados marciais. Suntuoso, o estandarte, cuja flâmula apresenta uma pomba cercada de fachos de luz, é confeccionado ou restaurado pelo mordomo da bandeira, que o guarda em sua casa até a presente data, quando, ao término da missa, é abençoado e hasteado, numa cerimônia que revela a importância de outro agente auxiliar: o mordomo do mastro (Veiga, 2005; Brandão, 1978). Através de um sorteio, este é encarregado de selecionar uma árvore bem grande para a confecção de um mastro de cerca de 15 a 18 metros de altura que, a exemplo da flâmula do Divino, também é colorido de branco e vermelho. Do local onde se hasteia a bandeira, parte um cortejo solene, formado pelos "irmãos do Santíssimo", trajando opas roxas (capas cerimoniais) e conduzindo velas acesas. A luminosidade ritual se completa com a fogueira, previamente erguida por um dos mordomos, cuja função é mantê-la acesa enquanto se desenrola o rito de elevação do pavilhão. Simultaneamente, os três mordomos promovem, junto à Igreja Matriz, uma expressiva queima de fogos, compondo, assim, o cenário inaugural dos festejos com sinais de luz, devoção e espetáculo (Brandão, 1978).

Com a chegada do domingo, realiza-se uma das cerimônias mais importantes da festa – a procissão da Coroa –, quando os olhos de toda a comunidade se voltam para a figura emblemática e central do festejo: o Imperador. No cortejo que percorre toda a cidade,

pão, queijo e carne, hoje substituído pela distribuição de pratos de comida às pessoas da cidade vinculadas à festa" (Brandão, 1978, p. 139).

acompanhado da esposa, o Imperador, coroado e com as demais insígnias de poder (como a capa e o cetro), segue imponente, ladeado "pelos filhos conduzindo velas com fitas vermelhas trançadas: são os seus mordomos" (Etzel, 1995, p. 49), sem os quais a dinâmica natural da festa não ocorreria. O Imperador do Divino, chamado em algumas praças de *festeiro*, age como um soberano, com poderes majestáticos, demonstrando generosidade, extravagância, num reinado que dura todo o ano e lhe implica muitas incumbências:

> É o antigo festeiro. O responsável pela coordenação da Festa e pela maior parte dos investimentos feitos. Organiza os momentos rituais da Festa, sobretudo os profanos (arca com grande parte dos gastos coletivos das Cavalhadas desde os dias do ensaio). Paga pelos fogos, pela decoração da cidade (ajudado pela prefeitura), pelas apresentações das duas bandas. Recebe pessoas da Festa e visitantes em sua casa, onde oferece comida e bebida. Coordena com o vigário e alguns chefes de folguedos a organização da Festa. De sua casa, saem: Alvorada do Sábado e do Domingo; [as procissões]; os Cavaleiros para ensaio. Chegam à sua casa: Procissão da Volta da Coroa; Banda e cortejo ao final da Festa. Tem lugar de honra nas missas (trono), nas procissões (quadro) e nas Cavalhadas (palanque imperial). É homenageado em diferentes situações pelos cavaleiros, pela Banda de Música e pelos Foliões do Espírito Santo (Brandão, 1978, p. 26).

A figura do Imperador emerge, então, como o eixo axial dessa organização: a ele cabe o controle decisivo dos rituais, tanto em seu aspecto logístico quanto simbólico. Ele não apenas administra os recursos e define o calendário, como também projeta sua autoridade sobre os diferentes momentos do culto e do folguedo. Por essa centralidade, torna-se, ao mesmo tempo, o maior investidor e o mais destacado homenageado dos festejos. Os encargos do Divino, embora igualmente sorteados, orbitam em torno dessa autoridade central, operando funções parciais da festa – como os proclamas, a bandeira e o mastro –, elementos que, em sua materialidade, carregam uma tradição que tende a se esvaziar de protagonismo ritual (Brandão, 1978, 1989; Iphan, 2018). É em razão dessa importância que o Imperador é recebido na missa de domingo, culminância dos festejos, com toda pompa e circunstância. A chegada da Procissão da Coroa à Igreja Matriz acontece sob o repicar dos sinos e o estrondo dos fogos. O Imperador do Divino e seu cortejo entram pela porta principal e se colocam entre os dois altares e de frente para o povo. Ao lado do altar antigo está o trono do Imperador, acompanhado de sua esposa; ao redor, moças, virgens e outros membros do cortejo ocupam o espaço entre os altares (Brandão, 1978; Etzel, 1995). Diante deles, "os dois Imperadores se ajoelham", e o padre, ao som do Hino do Espírito Santo, retira a coroa da cabeça do Imperador antigo, oferecendo-a aos dois para um "beijo ritual", para, em seguida, depositá-la solenemente sobre o novo Imperador. Ato contínuo, "repete-se o gesto com o cetro, sem novo cântico. A bênção final é dada com água benta e um

ramo verde" (Brandão, 1978). Essa mudança de comando, conduzida de forma ritualística, confere à *Festa do Divino* algo que lhe é intrínseco: uma teatralidade, um aspecto lúdico e uma dinâmica cíclica (Etzel, 1995), que, em linhas gerais, gira em torno de certos indivíduos:

> Observados em sua atuação dentro dos rituais dela, ou agindo ao seu redor, eles revelam três componentes qualificadores das ações de troca de serviço: 1º) o controle, ou os modos do exercício do poder de determinação sobre formas de procedimento exercido por alguns promotores da Festa sobre outros; 2º) os bens, ou as formas de investimento de recursos na Festa (dinheiro, comida, etc.), por parte de alguns de seus promotores, e as formas de recebimento de bens, por parte de outros, em troca de seus serviços; 3º) as homenagens, ou os modos simbólicos de produção e direção do deferimento ritual de alguns promotores para com outros (Brandão, 1978, p. 40).

E, embora a *Festa do Divino* tenha, a priori, esse caráter eminentemente religioso, a atuação da Igreja é "meramente complementar", contribuindo "apenas com as cerimônias usuais praticadas também em outras festas – nada especial para o Divino" (Etzel, 1995, p. 50). O componente sagrado do evento é fundamental, pois, "sem as cerimônias religiosas, não haveria possibilidade da realização da festa, já que o Divino é Deus, ao mesmo tempo que o Império do Divino, sendo uma representação totalmente leiga, não pode existir sem sua aceitação pelos padres" (Etzel, 1995, p. 50). A Igreja, representada principalmente pela figura do padre-vigário, atua como guardiã da ortodoxia e do espaço sagrado, de modo que a sua participação está concentrada nos rituais internos (missas, novenas, coroação do Imperador), sobre os quais exerce controle absoluto. Seu envolvimento direto termina onde os rituais saem da Igreja e ganham as ruas, como nas procissões dos *Mascarados*[124], das *Cavalhadas*[125] e *da Revista das Postorinhas*, das quais ela se ausenta por considerar tais eventos como mais folclóricos ou profanos do que propriamente religiosos. A *Festa do Divino*, nesse sentido, deve ser compreendida "como um acontecimento coletivo que oscila entre as fronteiras do religioso e as do folclórico, trabalhando, quase sempre, em um território na verdade comum e pouco

[124] "[...] É na véspera do Domingo de Pentecostes – Sábado do Divino – que os mascarados fazem sua primeira grande aparição na festa. A pé ou a cavalo, sozinhos ou em bando, tomam conta das ruas, anunciados pelo barulho das polaques que penduram no pescoço de seus cavalos. Dotados de grande visibilidade, mas protegidos pelo anonimato, eles podem tudo: pedir dinheiro, dançar, pular, brincar, flertar, gracejar. Nestes momentos, o campo enche-se de cores e movimento, já que os mascarados aproveitam a ocasião para exibir ao público suas vestimentas e suas exímias qualidades de cavaleiros" (Iphan, 2018, p. 58-59).

[125] "A *Cavalhada* é um torneio equestre, que tem origem na Idade Média e é conhecido em Portugal desde o século XV. Recorda as lutas entre cristãos e mouros, havendo referências a esse folguedo desde os primeiros tempos do nosso período colonial (poesias satíricas de Gregório de Matos; descrição das festas de um casamento real na Bahia; Cavalhadas no Rio de Janeiro no período dos vice-reis; festas promovidas em São Paulo pelo Morgado de Mateus no Pátio do Colégio, em fins do século XVIII). Em nossos dias permanece a Cavalhada, que tem início com a banda de música; em seguida apresentam-se cristãos e mouros, realizando difíceis figurações com os cavalos. Depois de soar um tiro, os cavaleiros, lança em riste, andam a galope, tentando atingir bonecos ou máscaras que se encontram em postes de madeira" (Freitag, 1969, p. 361-362).

diferenciado, em que se mistura o que veio da Igreja com o que foi trazido pelo povo" (Brandão, 1978, p. 48-49), ou seja, "trata-se de convívio de duas partes separadas, que se completam" (Etzel, 1995, p. 50). Dentro dessa dinâmica ambivalente, a figura do Imperador é a única figura que consegue transitar "entre os dois mundos que a celebração envolve: o profano, com seus folguedos e cortejos, e o religioso, com seus ritos solenes e cerimônias" (Brandão, 1978, p. 50). Este é um posto que muitos almejam, já que descender de uma família reconhecida por seu envolvimento tradicional com os festejos confere ao participante um prestígio especial perante a comunidade e, concomitantemente, consolida o seu universo de crença, reatualizando, no presente, a complexa trama das relações simbólicas e históricas entre seu grupo familiar, os festejos do Divino e as tradições culturais locais (Iphan, 2018). Januário, em tais circunstâncias, busca se nutrir, em sua jornada por reconhecimento social, dessa notoriedade que emerge difusamente da tradição profana de sua comunidade e que é reforçada por uma instituição reconhecida e prestigiada. Por meio da *Festa do Divino*, acreditava ele, receberia uma camada de verniz social, longe, em certa medida, do universo lúbrico que funcionou como a engrenagem inicial de sua caminhada. Para tanto, sua inserção no centro da cena do Divino contou com a participação e a chancela de Padre Caio:

> [Januário] tornou-se amigo do Padre Caio e conseguiu que o vigário incluísse seu nome na lista dos candidatos a Imperador do Divino, ao lado dos cidadãos mais conspícuos da cidade. A escolha do imperador para o ano seguinte era feita por sorteio, entre os pretendentes. Não se sabe como, Januário foi sorteado. O rapagão quando soube mandou soltar quatro dúzias de rojões que puseram a praça em polvorosa. Desde logo começou a traçar o programa dos festejos. Em janeiro do novo ano, de comum acordo com o vigário, fixou a data da festa para o dia dezesseis de junho, domingo de Pentecostes, o sétimo depois da Páscoa e, por coincidência, dia de seu aniversário natalício. O moço não cabia em si de contente. Parecia uma criança, à espera do dia da primeira comunhão. O posto de Imperador do Divino dava muita projeção ao seu detentor. [...] Quando foi marcada a data da festa, o major [Reginaldo], sem sequer consultar o Januário, começou a tomar as providências preliminares, tais como escolha da missa cantada, dos elementos do coro, dos coroinhas que deveriam ajudar a missa solene e acolitar as demais solenidades, e, por fim, a seleção dos indivíduos que iriam integrar a guarda imperial que na procissão precedia o triunvirato formado pelo imperador, o sacerdote e o ministro (Ribas, 1969, p. 112-113).

A referida celeuma com o Major Reginaldo ocorreu porque, até então, era costume que os promotores da celebração fossem escolhidos, por meio de eleição, dentro de um conjunto seleto de pessoas influentes da cidade, grupo no qual o major já ocupava, oficialmente, a posição de uma espécie de ajudante vitalício. Tal costume, descrito com certa precisão na ficção, recebe guarida na realidade factual desse tipo de celebração, posto que, segundo Brandão (1978,

p. 51-52), “as pessoas que promovem os Festejos do Espírito Santo ocupam posições na sociedade local derivadas do modo como participam das relações de trabalho, tanto urbano como rural”, num movimento que segue a direção da sociedade para o ritual. Isso significa que os rituais que compõem a tessitura simbólica da festa operam, como nos ensinam Hans Buechler (1965) e Roberto DaMatta (1979), como mensagens cifradas, por meio das quais a sociedade, em um gesto de autorreflexividade performativa, devolve a si mesma preceitos, estruturas e representações de suas próprias relações, agora dramatizadas sob a atmosfera da celebração. Nesse contexto, o ritual não apenas encena, mas, sobretudo, simplifica as interações sociais, condensando, em gestos formalizados e reiterativos, os mesmos vínculos que, no cotidiano, se manifestam de maneira dispersa e muitas vezes invisível. “Os rituais das festas são, [em tal sentido], a forma simplificada e simbolizada de vivência e exposição da própria organização social e dos seus modos de ser” (Brandão, 1974, p. 9), o que nos permite entender, no caso da *Festa do Divino*, sua dinâmica de funcionamento, em que os promotores da celebração geralmente “ocupam posições específicas na Festa por causa das que ocupam na sociedade” (Brandão, 1978, p. 52). Isto é, a celebração do Divino – “considerada, como outras do estado, uma festa popular – é realizada sob o controle combinado de autoridades da Igreja e da cidade” (Brandão, 1978, p. 53), que seguramente detêm os meios de produção. É em razão dessa relação consuetudinária elitizada que o Major Reginaldo julgou ter autoridade para promover os trâmites da festa sem a anuência de Januário, que, contrafeito e saboreando pela primeira vez o poder na esfera dos eventos públicos e solenes, vestiu a indumentária de líder para fazer valer aquilo que lhe era, de fato, um direito garantido pela tradição. Embora não oriundo dos espaços de privilégio, era Januário, naquele momento, quem dava as cartas e, em vista disso, ele partiu para o ataque:

> – Major, eu sei que o senhor foi sempre grande praça na ajuda dos festejos do Divino. Mas vosmecê pode responder uma coisa?
> – Pois não.
> – Vosmecê já sabe quem é o Imperador do Divino este ano?
> – Mas claro que sei, pois assisti ao sorteio. O novo imperador vai ser você.
> – Então vosmecê não acha, major, que somente o imperador pode resolver os assuntos da festa, decidir, decretar, baixar portaria?
> – Sem dúvida, Januário.
> – Pois nesta vosmecê não vai mais botar o dedo, major. O Imperador do Divino se chama Januário. A mim compete fazer o programa dos festejos, escolher as cantoras, a missa a ser cantada, o sacristão e tudo o mais. Até porque eu pretendo fazer uma festa diferente. Quero fazer umas reformas. Esse negócio de missa de manhã já está muito batido. A minha vai ser de tarde, pois o Padre Caio me disse que o Papa já deu permissão para celebrar de tarde. Em vez de guarda imperial teremos este ano uns anjos dançando, uns anjos modernos, sem asas e de saias curtas, representados pelos brotinhos mais bacanas da

> cidade. A banda de música vai tocar marchas e sambas, e não aqueles dobrados de tempo da onça. Vamos ter uma festa atualizada, major.
> – Você está é maluco. Duvido que o Padre Caio concorde...
> – Já concordou. O Padre Caio é um sacerdote moderno, e vai me prestigiar. Já falei também com o prefeito...
> – Eles podem até estar de acordo, mas eu não! Fique sabendo, seu Januário, que não concordo de jeito nenhum com essa palhaçada. Há trinta anos que faço festa do Divino aqui e nunca ouvi uma proposta de reforma indecente como você. Se insistir com essa patacoada eu vou escrever pro Senhor Bispo.
> – Pode escrever, major. Durante o mandato o imperador é soberano. Ninguém mudará meu programa, sem minha ordem. E é bom que vosmecê saiba logo que seu mandato de ministério imperial está cassado... (Ribas, 1969, p. 113-114).

Diante do questionamento de seu poder e das reformas propostas em seu reinado, Januário, numa demonstração de força outorgada pela função ocupada, procurou um antigo desafeto do Major, o escrivão Arnaldo Guariroba, zelador da ordem terceira que sempre questionou seus desmandos e sua mania de "ser o festeiro perpétuo da paróquia" (Ribas, 1969, p. 115), uma alusão clara à estrutura colonial de poder não formal, mas culturalmente enraizada. O plano era desancá-lo perante a comunidade, ainda que em forma de chiste, destituindo-o de suas já consagradas funções à frente da *Festa do Divino*. Para tanto, em nome de Januário, o escrivão produziu uma portaria, cujo conteúdo foi divulgado na véspera da festa:

> JANUÁRIO ROLAN DE CASTRO, escolhido pelos desígnios do Divino Espírito Santo, para os festejos do corrente ano, no uso de suas atribuições imperiais, e
> CONSIDERANDO que a escolha de seu nome para Imperador do Divino não resultou de cambalachos, nem de injunções dependentes da vontade dos homens, mas por inequívoca manifestação dos desejos da Providência;
> CONSIDERANDO que, investido de autoridade por força da inspiração sobrenatural, o imperador é soberano durante o exercício de seu mandato;
> CONSIDERANDO que de padre a bispo e de bispo a papa é unânime o reconhecimento da autoridade do imperador, nos atos preparatórios e durante a festa do Divino;
> CONSIDERANDO que major da guarda nacional não tem competência para ditar normas à única autoridade da festa que é o imperador;
> CONSIDERANDO que, não obstante isto, esta cidade vem assistindo, de muitos anos a esta parte, a uma verdadeira usurpação de direitos por quem não se acha investido de quaisquer mandatos, patente, ou brasão para tal;
> CONSIDERANDO que o título ultrapassado de major da guarda nacional nenhum direito confere a quem quer que seja, com farda ou sem farda, com dragona ou sem dragona, com espadim ou com espadão, para se sobrepor à autoridade imperial;
> CONSIDERANDO que o cargo de ministro imperial foi invenção criada nesta paróquia para satisfazer a vaidade de alguns, não tendo assim o exercício de tal posto qualquer força de mandato outorgado pelo vigário, pelos paroquianos ou pelo direito canônico;
> CONSIDERANDO afinal, que antiguidade não é posto
> RESOLVE:

> Artigo 1º – Fica o Major Reginaldo Tucupira destituído do cargo de Ministro Perpétuo do Imperador do Divino e proibido de participar, neste caráter, de qualquer solenidade dos festejos, no corrente ano;
> Artigo 2º – Ao Major Reginaldo Tucupira é vedado o uso de suas fardas de oficial da guarda nacional, há muito dissolvida por força de lei, em qualquer dos atos da festa do Divino, sob pena de ser despido em praça pública.
> Publique-se, registre-se e cumpra-se (Ribas, 1969, p. 115-116).

O Major Reginaldo encarnava, até então, a ordem colonial internalizada, na qual a autoridade é monopolizada por sujeitos oriundos das elites locais, herdeiros de um passado patriarcal, militarizado e clientelista, que, ao fim e ao cabo, lhe outorgava uma "autoridade" sobre a festa que não era derivada de mandatos legítimos, mas de uma longa tradição de controle simbólico, como evidenciam tanto a ficção quanto a episteme de Brandão (1978) e Etzel (1995). Em termos simbólicos, o gesto de legislar e desautorizar o major, cassando-lhe o cargo e proibindo que este usasse a farda, representa uma inversão da ordem simbólica, conferindo ao negro, por meio de uma portaria em linguagem jurídico-religiosa, uma autoridade quase divina (por desígnio da Providência) para legitimar uma subversão do *status quo* dessa São Francisco ficcionalizada. Na prática, o significado simbólico dessa ação desvela a insurgência de um indivíduo negro por reconhecimento, possibilitada pela reconfiguração da cena pública. Ou seja, ao se tornar legislador, provocar e reinventar os rituais, Januário tem o intento de inscrever a si mesmo e, por extensão, sua classe, sua linhagem e seu grupo social no campo do poder simbólico da cidade. Apesar disso, notamos, mais uma vez, o peso da colonialidade sobre as suas ações, já que, para exercer a sua função de legislador, ele precisa da intermediação de um escrivão branco, sem o qual dificilmente conseguiria colocar suas decisões em prática. Ele, portanto, necessita do aparato estatal branco para se constituir como autoridade.

Levando em consideração que Januário busca inverter a ordem de poder nos domínios da festa, chegamos a um efeito de carnavalização que coaduna com as postulações de Mikhail Bakhtin (1987) acerca das festas populares no contexto da cultua popular da Idade Média. Este período, como sabemos, também foi o nascedouro da *Festa do Divino*, cuja origem, para além do sagrado, possui igualmente influências pagãs e profanas, conforme explicamos nesta seção. No contexto medieval, o carnaval não se restringia a uma única data; desdobrava-se numa constelação de festas dilatadas ao longo do ano – sobretudo na quadra que antecedia os ciclos de colheita. Ao empreender um esforço de sistematização terminológica, o autor evoca como uma das formulações mais arcaicas do fenômeno carnavalesco uma narrativa mística, situada na Idade Média, atribuída ao monge São Grochelin e registrada pelo cronista normando Orderico Vital. Trata-se de uma visão infernal, em que se encena um cortejo de almas penitentes pelo purgatório (antigos senhores feudais, cavaleiros, damas da alta sociedade e figuras

eclesiásticas), todas elas destituídas de seus antigos privilégios e convertidas em espectros cativos. Essa alegoria aproxima-se da raiz etimológica de "carnaval" em um determinado léxico germânico: "*Karne ou Karth*", que significa "lugar santo" (comunidade pagã, deuses e seus servidores) e "*val*", que significa "morto", "assassinado". Carnaval significaria, assim, "procissão dos deuses mortos" ou "procissão dos deuses destronados" (Bakhtin, 1987, p. 345), uma espécie de metáfora, por meio da qual se estabelece uma inversão festiva, em que o rebaixado e os signos do poder são tomados por espectros do ridículo ou da expiação.

> As leis, as proibições e restrições, que determinavam o sistema e a vida real comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval; revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que era fundado pela desigualdade social hierárquica e por uma outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Elimina-se toda distinção entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre as pessoas.* Ou seja, o comportamento, o gesto e palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (da de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e impróprios do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco [...] A livre relação familiar elimina a hierarquia dos valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram em contato e se mesclam as mais diversas das coisas e dos elementos antes absolutamente incompatíveis na vida. Um dos núcleos pela cosmovisão carnavalesca é precisamente isso: o carnaval aproxima, reúne, celebra a simultaneidade do elevado com o profano, o elevado com o baixo, o espírito com o corpo, o sagrado com o cômico, etc. (Bakhtin, 2002, p. 123).

Essa ideia carnavalizada de suspensão das hierarquias e inversão simbólica – em que um indivíduo subalternizado ocupa uma posição de comando e se torna temporariamente soberano; em que uma celebração promove uma reordenação simbólica e o povo ocupa o centro do mundo; em que se instaura uma ambiguidade entre o sagrado e o profano; em que há uma celebração do corpo através de danças, comida abundante, trajes exuberantes e performatividade – também se encontra na dinâmica de funcionamento do Divino, motivo pelo qual se pode afirmar que a performatividade de Januário possui todos os traços de carnavalização, a qual ganha ainda mais simbolismo no Domingo de Pentecostes, quando, em desfile no meio do povo, o negro macrofalizado carrega todas as insígnias de sua inversão simbólica no campo do poder:

> Apesar do incidente, os festejos se realizaram como Januário havia programado: missa cantada à tarde e não pela manhã como se fazia todos os anos; procissão diferente, com música alegre (samba e marcha) e um grupo de brotinhos dos mais lindos da cidade, calçando sapatos de ponta, como as bailarinas, vestindo saiotes brancos e vaporosos, dançando diante do imperador e sua comitiva. Januário, imponente, ostentando o dólmã branco

> com galões dourados, calções azuis com lista branca, a coroa de latão na cabeça e o cetro de madeira na mão direita. De um lado ia Padre Caio, mas do outro faltava a figura indispensável de todos os anos, o Major Reginaldo, metido em sua farda azul, na qualidade de ministro imperial. Ninguém ali sabia, entretanto, que na hora mesma em que a procissão desfilava pela praça, o major agonizava em sua casa, vítima de um enfarte, sucumbido sob o peso das emoções e do desespero (Ribas, 1969, p. 117).

O efeito carnavalizado proposto por Ribas, por meio desse desfile, torna-se axiomático ao abrir espaço para uma dramatização evidentemente profana e centrada em um poder que emana do corpo, ainda que inserida no terreno da liturgia cristã. A indumentária cerimoniosa ostentada por Januário (dólmã branco com galões dourados, calções azuis com listas brancas, coroa de latão e cetro de madeira) ao passo que remete às insígnias de um poder majestático, também encena, com laivos paródicos e hiperbólicos, uma performance de poder com forte teor caricato e teatralizado. Isso ocorre, porque a maneira como os elementos cênicos são organizados sugere uma representação especular que subverte a sobriedade dos símbolos de autoridade ao inseri-los, a partir de um prisma sacro-profano, num contexto carnavalizado de danças sensuais (as meninas com saiotes vaporosos), de músicas populares (samba e marcha) e de riso em potencial. A carnavalização, nessa perspectiva, não deve ser compreendida apenas no campo da inversão formal; mais que isso, a ela deve-se creditar uma crítica social ritualizada, possibilitada por um corpo negro que, ao ser colocado no centro da celebração, ostentando o *glamour* da realeza e decidindo contra a tradição, sinaliza, em cores vivas, um poder que se expressa na linguagem do espetáculo, responsável por deslocar o centro de gravidade hegemônica. Noutros termos, a procissão, ao ser conduzida por Januário, desloca o centro da autoridade da Igreja e do Exército para a dimensão encarnada do povo, mais especificamente para um corpo negro, que transita da margem para um suposto protagonismo. Ademais, chegamos à conclusão de que a narrativa de Ribas não se circunscreve à intenção de apenas narrar uma manifestação popular; pelo contrário, busca encenar uma ruptura simbólica que, seguramente, atualiza a tradição do riso popular grotesco, do mundo às avessas e, por fim, da glória efêmera do subalterno, de modo que, no Domingo de Pentecostes, não se celebra apenas o Espírito Santo. Celebra-se, também, a possibilidade utópica de um mundo momentaneamente invertido, no qual o corpo negro, antes silenciado, torna-se, em tese, portador da voz, do cetro e da coroa da dignidade.

Contudo, por mais que a *Festa do Divino* tenha sido apresentada como um dispositivo que possibilita vislumbrar o corpo negro numa posição de destaque, a escolha específica dessa celebração e a maneira como os elementos narrativos são engendrados não se traduzem num movimento de ruptura, mas num movimento cíclico, que, embora possa nos dar a sensação de

inaugurar um novo espaço de representação ficcional do corpo do homem negro, o reinscreve no mesmo lugar: uma categoria de existência limitada e erotizada. O que se dá, a nosso ver, por razões bastante evidentes, quando se observam os significados tácitos que se escondem por trás dessa festa, na qual Januário, na propositura de Ribas, ocupa uma posição de centralidade.

Em primeira instância, a possibilidade de afirmação efetiva dentro dessa São Francisco ficcionalizada se esvai pelo simples fato de a *Festa do Divino*, pensada no caso de *O laço encarnado* numa perspectiva carnavalizadora, revelar sujeitos que se vinculam aos ritos festivos num regime de posições e pertenças que, embora revertam os códigos simbólicos de outras dimensões da vida ordinária, somente adquirem densidade e validade dentro da gramática e dos domínios próprios da festa. O que se delineia é um campo de significações que, se porventura ressignificam o mundo, o fazem de modo precário, em nome de uma ordem outra que, apesar de carregada de potência simbólica, apresenta-se como uma instância efêmera, sem repercussão para as práxis sociais daquele lugar.

A busca de afirmação promovida por Januário, por meio da *Festa do Divino*, possui também profundas contradições. O fato de o negro organizar a celebração ao seu modo pode parecer-nos, inicialmente, que se trata de uma movência rumo ao exercício da autonomia. Todavia, numa observação um pouco mais cuidadosa, há de se notar que o conteúdo dessa autonomia está intensamente marcado por um universo simbólico que, notadamente, foi internalizado como legítimo: a pompa imperial, a estrutura do cortejo e o uso de insígnias de comando (dólmã, cetro, coroa) fomentam a manutenção de um modelo europeu de encenação do poder. Isso mostra que Januário, em sua sanha desesperada por um lugar social, desvela uma construção identitária que não emerge como um dispositivo de resistência, mas como uma demonstração cristalina de reprodução. Isto é, a maneira como Januário se apropria da festa e nela se inscreve comprova uma clara reencenação de um gesto colonizador, que reproduz uma imagem do império, como se dela dependesse a sua legitimidade. Trata-se de uma ambiguidade indelével: ao mesmo tempo em que Januário reclama para si o poder (haja vista que ele reconfigura a festa ao seu modo, excluindo o major e adotando elementos populares como o samba e os brotinhos da cidade), o negro o reafirma a partir de uma lógica colonial, legitimando-se a partir de um universo imagético que gira em torno do símbolo do trono e da autoridade imperial eurocêntrica. Januário ocupa um espaço de poder, mas o faz apenas como uma reencarnação do modelo simbólico alicerçado numa visão colonizadora, uma espécie de mimese que aprisiona em vez de libertar.

A adesão a que nos referimos demonstra os efeitos deletérios da colonialidade do saber, posto que o horizonte de referência de Januário é ainda o do império, da autoridade eclesiástica

e militar, do cerimonial herdado como advento da colonialidade do poder, de tal modo que o saber ritual que ele põe em cena não nasce da cosmovisão de sua comunidade, mas de uma epistemologia, cosmogonia e cosmologia filosófica já colonizadas, que deslocam o sagrado para o território do espetáculo imperial. É abraçando o universo de crença daqueles que historicamente o oprimiram que Januário se reafirma como ente social. Nesse sentido, sua performance é, simultaneamente, afirmação e alienação, o que o faz agir de acordo com uma matriz simbólica que não é sua – e nisso se manifesta o verdadeiro triunfo do projeto colonial, materializado na atuação aculturada de Januário como festeiro do Divino.

Não bastassem tais evidências, a escolha da *Festa do Divino* como um instrumental para que Januário chancelasse sua pertença social é uma estratégia, por si só, complexa, observando-se os diversos símbolos que se encontram nos ritos labirínticos da festa. Etzel (1995), ancorando-se nas postulações psicanalíticas de Freud, entende que, no universo das práticas sociais, há sempre um universo de confronto entre o *id* (relacionado aos impulsos instintivos, desejos inconscientes e pulsões) e o *superego* (vinculado à instância moral e normativa da mente), restando ao *ego* mediar os conflitos oriundos da relação dessas duas instâncias, dando forma às múltiplas expressões da personalidade humana. A *Festa do Divino*, nesse contexto, se apresenta como um espaço ritualístico de suspensão ou transbordamento, em que o inconsciente, travestido de fé, celebra simbolicamente sua verdade mais primitiva sob o signo do Espírito. Em cada lugar do Brasil, essas celebrações funcionam como elementos catalisadores de conteúdos inconscientes, conseguindo desvencilhar-se do controle do superego civilizatório e, ao mesmo tempo, renovar, através de formas avalizadas socialmente, os impulsos da coletividade humana, razão pela qual torna-se crível assegurar que, por trás dos diversos ritos, escondem-se símbolos que, no processo representacional de Ribas, contribuem para circunscrever Januário dentro de uma experiência existencial opaca e desprovida de agência.

A primeira simbologia refere-se à própria natureza da *Festa do Divino*, que compreende o Espírito Santo como um agente da concepção virginal de Jesus, criando, por um lado, um universo de fé e, por outro, um imaginário humano que, dentre outras coisas, é moldado por uma experiência sensível e sexualmente codificada, responsável por deflagrar uma transposição simbólica que passa a interpretar o terceiro elemento da Santíssima Trindade como o princípio fecundador do Divino, como destaca Ernest Jones (1951). Ao estabelecer essa premissa, outros símbolos são desencadeados e, juntos, são capazes de desvelar aspectos que se inscrevem nos desvãos da festa e denotam um universo de sentidos relacionados ao sexo, ao erótico e ao anedótico (Etzel, 1995). Levando em consideração que a *Festa do Divino* possui uma pertença

masculina, porque os atores que dela participam são majoritariamente homens, desde o Imperador até o alferes, passando pelos mordomos, é natural que os símbolos hominais estivessem presentes e organizados para criar um efeito que fizesse jus à natureza constitutiva da festa, que, reiteramos, possui lastros de malícia e erotismo. Dentro dessa dinâmica, segundo Etzel, o símbolo masculino se faz presente, de forma evidente, na centralidade que o mastro ocupa na festa:

> A maneira com que é retirado do mato [...] é uma demonstração do sentimento pagão pelo seu poder místico; depois de exorcizar-se, os homens o cortam, mulheres puras passam a descascá-lo, excluindo-se as grávidas. Sua altura é a maior possível, o mais "erecto" [...] O próprio manuseio, como o transporte do mastro (sem tocá-lo – por homens jovens e atléticos) ou como o ritual de visitar casas saindo pelo mesmo caminho por onde entrou é altamente sugestivo. O mastro implantado em frente ao Império do Divino é outro elemento simbólico e, quando a alternativa é colocá-lo "próximo da igreja", uma ambivalência oculta entre a reafirmação (diante do Império) e a submissão (próximo da igreja). A devoção diante do mastro erguido, com velas acesas, respeito, orações e dádivas de frutos (de vez) assim como o enfeite com flores, folhagem e frutos é outro aspecto simbólico de submissão ao mastro. Enquanto o levantamento do mastro é afirmação do atual imperador, ele é logo em seguida cortado pelo novo imperador, recém-eleito, na cerimônia do arranca-toco e até a varreção como que a apagar vestígios de uma potência anterior à do novo império que se inicia, uma alusão à continuidade da vida que se eterniza pela procriação dos que sobrevivem à morte (Etzel, 1995, p. 80-81).

Nessa atmosfera de erotismo, deve ser incluída, ainda, a simbologia da bandeira, posto que existe, nela, uma concepção fálica, que vai desde a pomba inscrita no tecido da flâmula, símbolo litúrgico do Espírito Santo, até a haste que a sustenta:

> O simbolismo da bandeira é muito rico: o pau é encimado pela pomba e muitas vezes esta é enfeitada por arcos coloridos que, com as fitas que se vão ajuntando, a escondem quase completamente. Neste aspecto pode-se equiparar a pomba escondida nos enfeites e fitas do alto da bandeira ao masculino alojado no feminino [...] As fitas postas na bandeira, de várias cores, têm também significado próprio: a branca das virgens buscando casamento, a amarela da viúva em desespero, além das fitas rosas e vermelhas (Etzel, 1995, p. 81-82).

A bandeira vermelha do Divino concentra todo o cerimonial da folia, adquirindo forte carga simbólica e devocional, relacionada à religiosidade e ao erotismo velado, sobretudo quando, nos rituais, as mulheres a beijam, acariciam e a esfregam no rosto e no colo, buscando encantamento e cura. A entrada da pomba nos cômodos da casa e seu repouso sobre a cama do casal reforçam sua aura de onipotência mística, movimento em que a devoção se torna corpo,

gesto e desejo, e a bandeira se transforma em veículo sagrado e encantatório de forças invisíveis.

Embora a pomba, enquanto elemento simbólico, possa num primeiro plano de leitura ser associada a um universo feminino singelo, tanto o nome genérico do animal representado (pombo) quanto a entidade a que ele evoca (Espírito Santo) são masculinos "de acordo com sua atuação fecundante". Esse deslocamento do masculino para o feminino funciona, no fundo, como uma estratégia de disfarce, já que um objeto "aparentemente inócuo (mansa pomba), tem livre trânsito" e pode, por isso, ser adorada e beijada por todos. Assim, o masculino fica reservado para o simbolismo do mastro e do pau da bandeira; no entanto, é importante destacar que essa representação de pombas de asas abertas, que remete ao universo feminino, vem frequentemente sendo rasurada pela arte popular, revelando formas agressivas e alongadas que, mais se assemelhando a gaviões, remetem, por certo, à virilidade e ao universo fálico (Etzel, 1995, p. 82-83). Como consequência, não há como negar a vinculação histórica entre pomba e falo, especialmente quando consideramos que ela, assim como outras aves, possui pescoço alongado e a capacidade de voar de forma ascendente:

> O pescoço reptiliano das aves, que se prolonga de maneira serpentina até a cabeça, o bico pontiagudo e rápido em seus movimentos, e a capacidade de protrusão veloz – todas essas características inevitavelmente remetem a uma serpente. Isso explica por que essa parte da ave tende a ser inconscientemente associada ao simbolismo fálico. [...]
> Certamente, a característica das aves que mais impressionou a imaginação humana é seu extraordinário poder de ascender rapidamente aos céus à vontade – uma ideia cujo fascínio pode ser medido pelo apelo que a aviação exerce. A psicanálise revelou a fonte subjacente desse interesse: o ato de elevar-se no ar está constantemente, ainda que de modo inconsciente, associado ao fenômeno da ereção. Essa característica das aves, por si só, as tornaria bem adequadas para servir como símbolos fálicos (Jones, 1951, p. 327-328, tradução nossa).[126]

O posicionamento de Jones, ao associar a figura do pombo à imagem do Espírito Santo, conecta-se a representações fálicas e à ideia de fertilidade espiritual, de modo que, na celebração, o simbolismo do Divino acaba por entrelaçar sexualidade, religiosidade e linguagem.

---

[126] No original: *"The reptilian neck of birds, continued in a snake-like way into the head, the darting pointed beak, and the power of rapid protrusion, are all features that inevitably recall a snake, thus explaining why this part of the bird specially tends to be unconsciously conceived of in terms of phallic symbolism. [...] Certainly the characteristic of birds which has most impressed itself on the human imagination is the extraordinary power they have of rapidly ascending into the air at will, an idea the fascination of which may be measured by the appeal made by aviation. Psycho-analysis has revealed the underlying source of this interest ─ namely, that the act of rising in the air is constantly, though quite unconsciously, associated with the phenomenon of erection. This characteristic of birds alone, therefore, would make them well suited to serve as phallic symbols"* (Jones, 1951, p. 327-328).

Seja como for, diante das análises empreendidas nessa última seção, torna-se cristalino o fato de que a *Festa do Divino*, longe de operar como um dispositivo emancipatório para o corpo negro de Januário, o redireciona para um regime simbólico marcado pela espetacularização, pela erotização e pela reprodução de estruturas coloniais. Em outros termos, a presença do negro no centro da cena da celebração do *Divino,* considerando os diversos símbolos ocultos nos ritos da festa, representa uma profunda contradição: por mais que ele busque performar certo protagonismo a partir de um *locus* de enunciação que parte de um evento com forte apelo social e reconhecimento das autoridades estabelecidas, os símbolos ocultos da festa, em que impera a presença de mastros, pombas e fitas, todos eles vinculados a um universo erótico, acabam por trazer o corpo de Januário para o ponto de onde ele partiu, independentemente do papel que ele escolheu performar. O posto de Imperador do Divino, nessa perspectiva, ao invés de conferir protagonismo à masculinidade negra, a reduz a um signo de virilidade decorativa e desejo sublimado; Januário está simbolicamente voltando para a cama, onde residem os primórdios de sua agência masculina limitada nesta São Francisco ficcionalizada.

Por mais que Januário tenha saído do quartinho da prefeitura para as alcovas das mulheres abastadas; de lá, para as festas e quermesses populares; chegando, no final, aos píncaros de uma glória pretendida pela função de Imperador do Divino, nenhum desses eventos constituem uma ruptura estrutural com a lógica da marginalização. Ao contrário, reafirma-a, valendo-se de códigos estéticos e simbólicos profundamente enraizados num inconsciente coletivo que é herança do período colonial. O protagonismo que se oferece a Januário é, em última instância, ilusório: ele não se emancipa, não se inscreve como sujeito na história, e sua trajetória apenas confirma o triunfo silencioso da colonialidade sob a égide do desejo, das máscaras e de um laço vermelho que, enquanto simboliza um prazer encarnado, também sinaliza o sangue da morte que acompanha a trajetória do negro em sua via-crúcis existencial.

4.6 A necronarrativa colonial de Geraldo Ribas: um corpo que ousa é um corpo que cai

Januário, na trama erotizada de *O laço encarnado*, representa um corpo que, de uma forma ou de outra, ousa rasurar os códigos sociais, raciais e sexuais que organizam o espaço narrativo da São Francisco recriada por Geraldo Ribas. Esse é um corpo que performa uma hipermasculinidade que desperta, ao mesmo tempo, fascínio entre as mulheres e ódio na patriarquia hegemônica, e cuja atuação e sexualidade não possuíam amarras e nem reprimendas, o que, na prática, lhe possibilitava transitar, mesmo sem agenciamento real, por lugares

historicamente interditados ao corpo negro, ocupando uma posição simbólica de ameaça ao poder instituído. O negro, na escritura de Ribas, não possui protagonismo real, mas, mesmo assim, representa um perigo iminente, motivo pelo qual necessita ser cerceado.

Inserindo Januário no campo do bestial, do alpinismo social erotizado e da infantilização sonhada pelo narrador homodiegético, Ribas reservou, para as últimas páginas, uma revelação que foi, durante o transcurso narrativo, sendo construída gradativamente: Januário também era um corpo homoorientado, e essa categoria de existência é utilizada para circunscrever ou limitar aquela masculinidade dissidente. Uma vez que Januário, naquele contexto, ocupa a centralidade do desejo e a primazia da performance viril – representando uma rasura existencial e performática, como viemos destacando –, a revelação de seu comportamento homoerótico funciona, nas ramagens da representação ficcional, como um mecanismo de rebaixamento social e simbólico, uma tentativa de reconduzi-lo ao lugar do desprezo ou de marginalidade, tradicionalmente atribuído às figuras homoorientadas da cidade: Alfredim Carricha, por exemplo, mesmo sendo vereador, sofria toda sorte de constrangimentos e embates homofóbicos dentro da Câmara de Vereadores; Catarino, o faz-tudo de Tina Chibiu, era considerado uma figura risível, vivendo sempre no ostracismo de uma vida sem maiores atrativos e perspectivas. Levando isso em conta, transformar Januário num corpo homoerótico seria o mesmo que emasculá-lo e neutralizar o seu prestígio.

O terreno para essa revelação é preparado, na trama, quando o narrador, movido por um revanchismo contra Januário, arquiteta uma cilada para o Casanova sanfranciscano, na ocasião de um famoso desfile organizado por Davis, o filho do prefeito. O rapaz aportou na cidade com uma trupe de modelos, que tinha como destaque a travesti Perla, figura desinibida que chocou as mentes "conservadoras" (pelo menos no discurso) de uma cidade acostumada ao desprezo total a figuras homoorientadas. Diante de tal realidade, o narrador se vale de subterfúgios e uma estratégia manhosa para empurrar a travesti Perla para os braços de Januário, uma maneira de se vingar dos infortúnios amorosos causados por aquele negro que ele considerava insolente e metido a galanteador:

> Tratei então de me aproximar de Perla e lhe disse que tinha uma extraordinária surpresa para ele, naquela noite.
> – Você vai conhecer o tipo mais interessante de sua vida. Um gigante cor de canela...
> Ficou intrigado. Quando Januário chegou falei ao Davis para apresentá-lo às moças e ao travesti que também participaria do show, disposto a enfrentar de novo as iras de Dona Terta e das beatas do Padre Caio. Ao ver o Pé de Mesa, Perla quase desmaiou. Senti que ele ficou profundamente excitado quando lhe segredei: minutos após, no bar do clube, que Januário tinha il cazzo tão avantajado que o amarrava à coxa com uma fita vermelha.

> – Mamma mia! É una meraviglia!
> Dali por diante não o deixou mais em paz [...] (Ribas, 1969, p. 180).

A forma como o narrador se refere à travesti Perla, em *O laço encarnado*, é um traço revelador em seu plano de vingança. O uso persistente de pronomes e artigos masculinos para se referir à travesti Perla ("para ele", "o travesti", "senti que ele ficou") não deve ser compreendido apenas como reflexo ou um retrato do tempo em que a obra foi gestada, mas como uma estratégia de aniquilação da identidade de um corpo dissidente. Ao interditar o gênero feminino à travesti, o narrador a insere em um espaço ontológico de invisibilidade, uma espécie de limbo em que ela não existe em sua total integralidade. Perla não é reconhecida como mulher; é vista como um "tipo", um objeto de cena, alguém que perturba a ordem e, por isso mesmo, deve ser marcada pelo estigma como um signo de abjeção.

Dentro dessa lógica, o interesse de uma travesti por um negro, longe de ser um encontro de subjetividades, é, para o narrador, uma junção de marginalidades. De um lado, Januário, reduzido a uma hipérbole fálica ("gigante cor de canela", *"il cazzo avantajado*") é apresentado como o "bom selvagem" sexualizado, cuja humanidade é substituída pela anatomia; por outro, Perla também passa por um filtro reducionista, que a coloca como agente de uma pulsão histérica ("quase desmaiou", "profundamente excitado"). Dessa junção, temos, pela ação do narrador, a construção de um "zoológico humano", onde, ele, o homem branco, ocupa a posição segura e privilegiada de observador e mestre de cerimônias, que conduz os eventos com premeditação. A manipulação, nesse caso, é explícita: ele, tal qual um *panderer* (cafetão), "segreda" os detalhes anatômicos de Januário e da Perla, mas seu objetivo não é o prazer dos envolvidos, e sim a criação de um espetáculo a partir do que considera ridículo.

Ciente do potencial explosivo e escandaloso de sua arquitetura do mexerico, o narrador usa Januário e Perla como uma infantaria diante do embate com a moralidade, sem, contudo, sofrer as consequências reais desse desafio. Logo, o narrador homodiegético parece sair vitorioso em sua desforra, já que, por muito tempo, só se falava da proximidade entre Januário e a travesti Perla:

> O que há de pior nas cidades pequenas é isto: qualquer acontecimento menos rotineiro se transforma em tema para muitas semanas ou meses. [...] Foi o que aconteceu quando os manequins trazidos por Davis regressaram. Não se falou em outra coisa durante umas duas quinzenas. Comentou-se sobretudo o chamego do travesti Perla com Januário Rolan de Castro. Eu delirei com isto, pois o rapaz ficou irritadíssimo. Antes, tão cotado entre as mulheres, a ponto de nos botar pra trás, ele passou a ser motivo de chacota até de suas mais apaixonadas admiradoras. Aquela aventura que não encomendara (ela fora provocada por mim) prejudicava o seu prestígio junto ao mundo feminino. E era, realmente, um caso sensacional aquele. [...] Na cidade existiam vários

> tipos de invertidos sexuais, mas um efeminado de elite, participando de desfiles de modas, usando roupas e perfumes caros, falando estrangeiro, liderando um sexteto de garotas grã-finas – isto era absolutamente inédito. Acresce que o travesti conseguiu cortejar Januário Pé de Mesa, gostosão da praça, o mais cotado frequentador da casa de Dona Cocota. Apanhado assim de surpresa pelos galanteios daquele maricas da alta roda, Januário sentiu-se envaidecido e deixou-se envolver pela corte ostensiva de Perla. Até então não contava com as consequências daquela veleidade, cujos efeitos não lhe foram nada lisonjeiros. Nem tampouco agradáveis.
> Consta que, além de ridicularizado, provocou várias cenas de ciúmes em pleno baile – umas discretas, outras com autêntico sabor de escândalo. Enquanto estive fora com Carla, o episódio mais comentado e constrangedor foi o da esposa do prefeito, Dona Lúcia, que abandonou o clube depois de séria discussão com o filho e o marido. Dizem que chegou a demonstrar publicamente seu inconformismo com o xodó do travesti por Januário (Ribas, 1969, p. 197-198).

Apesar de o narrador homodiegético regozijar-se com o infortúnio de Januário diante dos boatos encomendados para solapar a sua fama de "macho" hipersexual, no fundo, seu poder de sedução e o fascínio que ele exercia sobre as pessoas, mesmo que arranhado, ainda dava sinais de vida, especialmente se considerarmos a crise de ciúmes da primeira-dama e a briga que ela teve com o filho, Davis, sugerindo um triângulo amoroso, que passou a alimentar as incertezas e o manancial de bochichos da cidade. Com os dias, as suspeitas do povo vão se confirmando e, de fato, Januário mantinha, há muito tempo, um relacionamento homoerótico secreto com Davis. Neste ponto, o narrador age de forma ardilosa, abdicando momentaneamente de sua voz para transferir o curso da narrativa para o diário do filho do prefeito. Quando assim o faz, dando voz ao homossexual, o narrador homodiegético estabelece uma nítida cisão entre o eu (leia-se homem branco e hegemônico) e o outro (o corpo dissidente), tornando nítido um distanciamento estratégico, pensado para separar o desejo manifestado da sua própria identidade. Portanto, em vez do narrador, é Davis quem, completamente encantado pelo gigante "de pele tisnada", enaltece em seu diário íntimo as características fenotípicas e a presença inebriante do amante:

> Hoje vou dormir muito feliz, não apenas pelo sucesso da turma, mas porque finalmente eu o vi, depois de tanta ansiedade por reencontrá-lo. Meu Deus, como está soberbo! Muito mais belo do que o ano passado, quando estive aqui. Os que o invejam o chamam de mulato, com desdém. Os imbecis não percebem que justamente a cor é que o torna irresistível. Um homem daquele, perdido neste buraco, faria sucesso em qualquer país civilizado [...] Meu bem-amado finalmente veio e entrou neste quarto que eu transformei num sacrário para recebê-lo. Mal pude conversar com ele. Apoderou-se de mim uma inibição insuportável, contra a qual era inútil lutar. Mostrei-lhe meus quadros, meus livros, minhas flâmulas e minha coleção de fotografias em poses artísticas e ousadas que nunca mostrei a ninguém daqui. [...] Analisou os menores detalhes de meu corpo. Havia em seus olhos negros a cupidez de um

> falcão. Depois de olhar os retratos um por um, exclamou com sua voz rouca e extremamente excitante: – "Vai ser bom de bunda assim no meio dos infernos!" Isto dito por outro seria de uma vulgaridade desconcertante. Mas dito por ele, com aquela voz forte e grave, aquela singela franqueza, aquela sinceridade rude, era encantador, era lindo de morrer... Acabou afirmando que ia levar um dos retratos, botar num quadro e pendurar na parede de seu quarto. Seria uma loucura expor meu retrato nu: e eu lhe disse isto. Foi então que respondeu com o seu sotaque nordestino: – "Por você, menino, eu faço qualquer loucura". Disse com uma entonação estranha que me convenceu de que sentia o que dizia. Sentia-o com todos os seus sentidos, com todos os poros de sua pele de chocolate. Quase desfaleci. Só tive voz para murmurar: – "Eu também..." De repente, ele me arrebatou nos braços... O que se passou, daí por diante, não se descreve. Eu, pelo menos, não poderia fazê-lo, sem profanar o meu grande amor... (Ribas, 1969, p. 245; p. 251-252).

Notamos, nessa sequência, um cenário velado que assume contornos de uma epifania homoerótica, por meio da qual o reencontro com Januário é descrito em termos sagrados, elevando, através da estética da adoração, o corpo do negro desejado à condição de divindade. O olhar de Davis, apesar de terno, está embebecido de um fetichismo racial, que erotiza a negritude ao mesmo tempo em que a exotiza e a reduz a um signo de prazer e potência sexual, que, em linhas gerais, reatualiza um sentimento colonial de posse, responsável por transformar aquele momento em espetáculo privado. Na interioridade desse espetáculo, a linguagem empregada por Januário, marcada por traços de rusticidade, contrasta com o ambiente culto e sensível de Davis, sem, no entanto, causar sentimento de rejeição; em vez disso, cria-se uma atmosfera de alteridade desejável, por meio da qual aquilo que é grosseiro é incorporado à dinâmica da relação, tensionando os limites entre o afeto genuíno e o desejo colonizado. Não bastassem tais evidências, é revelador o fato de haver entre os dois personagens um total desequilíbrio em relação ao ponto de vista da enunciação e da elaboração discursiva da cena amorosa. Mesmo nos momentos mais íntimos, Januário é descrito pelos efeitos que provoca: sua voz, seu cheiro, seu corpo, seus poros, nunca por seus pensamentos, o que, em termos práticos, nos impossibilita de enxergá-lo como agente da própria narrativa.

Embora, num primeiro momento, o leitor possa se fiar na ideia de uma reciprocidade de sentimentos por parte de Januário, a trama, por meio da voz de Davis, revela, na verdade, que o negro age de acordo com suas conveniências de reconhecimento social, de modo que a troca do filho do prefeito por Dona Lúcia, a mãe do rapaz, é instrumentalizada para, quem sabe, restituir parte do prestígio arranhado pela boataria plantada pelo narrador. Nesse sentido, sair de um quartinho nos fundos da prefeitura para os lençóis da primeira-dama seria muito mais vantajoso em termos de poder simbólico e, talvez, ele reavivasse o seu prestígio diante do mulheril da cidade. Assim, Januário não vive a experiência homoerótica de forma autêntica,

como uma das muitas possibilidades de exercício da masculinidade no campo do desejo, do sexo e da afetividade; ele se permite viver uma relação entre iguais, porque isso, em dado momento, pode ter representado o desejo de amplificar a sua própria rebeldia simbólica e não um sentimento real que justificasse a frase: "– *Por você, menino, eu faço qualquer loucura*". Tanto é verdade que, ao trocar Davis pela primeira-dama, Januário se transforma num ser completamente indiferente às pretensões amorosas do rapaz:

> Finalmente reapareceu. Fui ao seu quarto, mas ele não quis receber-me. Atendeu-me na porta para dizer que não podíamos continuar com aqueles encontros ali nem em parte alguma. Veio com desculpas esfarrapadas. Fiquei inteiramente transtornado e lhe supliquei que me deixasse entrar. Vendo-o irredutível, propus-lhe então que fôssemos embora para a capital. Lá não lhe faltaria nada. Nós não poderíamos jogar fora uma afeição como aquela. Não sei onde encontrei forças para lhe dizer essas coisas. Só sei que as disse com a voz embargada por soluços que eu não conseguia conter. Mas ele se irritou, exclamando: "Você é um fedelho com a cabeça cheia de minhocas" (Ribas, 1969, p. 253-254).

Ferido nos brios e vendo seu castelo de idealizações ruir, Davis passa a nutrir um sentimento de vingança, que se tornará a força motriz que selará o destino de Januário:

> "Sua mãe me disse há pouquinha hora que você quer me matar. Que bestagem é esta?" Davi, sem dizer "bolacha", arrancou um revólver e foi atirando sem pestanejar. Januário investiu pra tomar a arma e recebeu mais três tiros em cima do peito, caindo quase em riba do rapaz. Nisso a mãe apareceu feito uma doida, fazendo aquele escarcéu todo. Ele avançou nela e só depois de muita luta é que conseguiu arrancar Dona Lúcia de cima do Januário. Foi o tempo do delegado chegar e prender o Davi (Ribas, 1969, p. 238).

A morte de Januário causou "comoção" entre as mulheres da cidade. "Emocionadas", diante do corpo do negro, muitas delas queriam dele guardar uma lembrança, num processo de espetacularização corpórea, por meio do qual percebemos, novamente, o narrador eximir-se da narrativa e, com isso, revelar certos modos de controle da representação:

> Mas, como ia dizendo, tava assim de mulher, na hora de vestir o homem. Foi preciso Cocota dar o grito, pois umas queriam que a velha lhes mostrasse o pepino e os tomates dele, alegando que nunca tinham visto e aquela seria a última chance. Uma pouca vergonha. E não era gentinha não. Era moça de anel de formatura no dedo. Uma delas trouxe uma fitinha vermelha, dizendo pra Cocota que o Januário tinha esquecido no quarto dela. Falava aquilo toda orgulhosa, exibindo a fita, como se fosse uma condecoração. E quando eu lhe disser quem é, Dôzinha, você vai cair dura pra trás. Foi a sua ex-colega de colégio – a Cotinha, aquela sonsa que morou com você no pensionato de Dona Nieta, na capital. Pois é. Com aquela fita a Cocota amarrou, toda comovida, o pinto do Januário, pela última vez (Ribas, 1969, p. 238-239).

A morte de Januário, elemento articulador de todas as tramas de *O laço encarnado*, é um momento decisivo e emblemático para a narrativa que Geraldo Ribas se propõe a tecer. Entretanto, esse acontecimento deve ser analisado em termos simbólicos, com especial destaque para as implicações dessa morte para o processo de representação do corpo do homem negro.

Em *O laço encarnado*, a morte do negro representa o ponto alto de um simbolismo de violência estrutural que perpassa a narrativa construída por Ribas. Para além de um clímax trágico, esse é um momento decisivo que não só condensa os principais conflitos raciais, sexuais e sociais da trama, mas também funciona como uma operação de restauração da normalidade ameaçada pelo aspecto transgressor do corpo do homem negro, representado por Januário. Em razão de sua virilidade excessiva, do trânsito por espaços difusos e experimentações homoorientadas, o negro é visto como um agente catalisador de uma rede de tensões que funciona como forças disruptivas que desestabilizam as hierarquias de classe, gênero e raça daquela cidade marcada pelo conservadorismo seletivo. A cena de sua morte, nessa conjuntura, não é gratuita; ela é construída, com precisão, como uma execução simbólica, uma espécie de "acerto de contas" com tudo aquilo que seu corpo representava em termos de subversão, ou seja, o corpo negro desejado precisa ser eliminado para que a cidade recupere seu senso de "normalidade". O fato de Januário morrer tentando desarmar seu agressor reforça simbolicamente a sua luta e a sua posição de vítima de um sistema que não tolera um subordinado que ultrapasse certos limites hegemonicamente estabelecidos. Tal resistência final, ainda que trágica, desvela os mecanismos de um regime de poder onde o corpo negro é permanentemente dilacerado. Nesse embate, até mesmo a figura do homossexual com quem Januário duela, por ser um homem branco e elitizado, detém uma forma de poder superior à do negro. A hegemonia opera, em tais circunstâncias, como um avalizador que posiciona o agressor em um patamar de superioridade ontológica, de modo que, mesmo em sua dissidência sexual, Davis preserva privilégios de classe e raça que lhe permitem subjugar Januário. Logo, a luta não é apenas entre dois indivíduos, mas principalmente um confronto assimétrico entre uma subjetividade respaldada pela cor e um corpo solapado pela vulnerabilidade social.

Para além disso, essa morte ganha um efeito extensivo de uma violência que se estende para depois do momento do crime. Como mencionado, a "comoção" das mulheres, longe de ser guiada pelo luto ou até mesmo pela indignação, é motivada, na verdade, por um desejo objetificador residual que faz com que elas disputem o direito de ver, pela última vez, o órgão de Januário, exaltando a fitinha vermelha como se fosse um troféu, comportamento que, entre outras coisas, evidencia a quintessência do processo de reificação racial, posto que o negro é reduzido, mesmo após a morte, a um fetiche erótico dentro de um espetáculo marcado por posse

e *voyeurismo* coletivo. Noutras palavras, o corpo negro de Januário, após a morte, deixa de ser uma ameaça em potencial, mas não deixa de ser mercadoria, razão pela qual as mulheres querem "um pedaço dele" e "colecioná-lo" postumamente, como se ele fosse um *souvenir*.

A morte de Januário, a nosso ver, torna-se emblemática, porque, na escrita de Geraldo Ribas, marca o limite da tolerância narrativa para um corpo negro que ousa ser desejado e movimentar-se, ainda que de forma controlada, contra o *status quo* racial. A São Francisco ficcionalizada por Ribas não consegue absorver esse corpo sem destruí-lo e o faz não apenas fisicamente, mas também de modo simbólico e ético, ao prolongar sua objetificação mesmo após a morte. Isso significa que o autor, em seu fazer literário, é responsável, em termos raciais, por uma necronarrativa, na qual um suposto desregramento determinista e um desarranjo social a ele atribuído justificam o processo de aniquilação corporal do indivíduo racializado, assim como ocorre em *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro; *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; entre outras obras que reproduzem, em seus expedientes de representação ficcional dos corpos negros, os efeitos da colonialidade do poder.

Geraldo Ribas, fruto de uma região e de determinado momento histórico, parece seguir essa tradição e, mesmo tendo uma pertença negra, é movido por uma dinâmica morosa e pouco comprometida que regeu a literatura negro-brasileira até muito recentemente. Dessa forma, não consegue ele, em nosso entendimento, escapar das armadilhas representacionais oriundas de um passado de subordinação que marca os países atravessados pela experiência de raça, nos quais o corpo negro é erotizado e pode, inclusive, ser fetichizado na morte. Nesse diapasão, o corpo do homem negro, sob a pena de Ribas, ao ser circunscrito às dimensões do trabalho, do sexo e do desejo de aproximação a uma outridade branca, é atravessado pelos efeitos limitadores da colonialidade, permanecendo interditado ao protagonismo e à subjetividade. Trata-se de uma representação que, em nossa análise, destoa, em certos aspectos, dos expedientes de representação ficcional do corpo do homem negro propostos por James Baldwin, em *O preço da glória*, obra que será colocada sob nosso escrutínio analítico no quinto e último capítulo desta tese.

5 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DO HOMEM NEGRO EM *O PREÇO DA GLÓRIA*, DE JAMES BALDWIN

Neste último capítulo, buscamos desvelar como se configuram os expedientes de representação ficcional dos corpos negros em *O preço da glória*, obra de James Baldwin, um dos maiores expoentes da literatura estadunidense. Inicialmente, promoveremos uma reflexão sobre a natureza da literatura de Baldwin, evidenciando seus fundamentos e princípios estéticos, éticos e políticos, bem como a maneira como o autor, de forma singular, engendra a arte como espaço de confrontação da realidade histórica da experiência negra. Em seguida, apresentaremos um breviário de sua vida e de sua obra, com o intuito de destacar as correspondências e os espelhamentos entre trajetória pessoal, posicionamento político e produção literária. Para finalizar, analisaremos como, a partir dessa imbricação entre vida e escrita, Baldwin produz, por meio de uma visão decolonial, uma rasura nos modos tradicionais de representação do corpo do homem negro, deslocando-o de paradigmas fixados pela colonialidade e reinscrevendo-o como um corpo artístico, político, revolucionário e agente de uma expressão sexual situada em contradições, entrelugares e interstícios afetivos.

5.1 A escrita íntima e profética de James Baldwin: memória e ficção no contexto da violência racial

James Baldwin (1924-1987), escritor negro norte-americano nascido no Harlem, se notabilizou por um fazer literário carismático e versátil, capaz de atrair leitores de diferentes espectros sociais e assentamentos ideológicos. Tal amplitude de alcance, no entanto, provocou, dentro e fora da Academia, um sentimento divisivo no processo de recepção de sua obra, como ressaltam Douglas Field (2015) e Fred Stanley e Nancy Burt (1988) com suas postulações teóricas. Segundo os autores, os debates intensos em torno da produção de Baldwin se devem, em grande parte, ao caráter profundamente moral, intenso e profético de sua obra, a qual confronta, tanto no universo da ficção quanto na dimensão da teoria, dilemas éticos e sociais que descortinam, com certa virulência, os efeitos da colonialidade do poder sobre a vida de indivíduos negros em solo norte-americano. Nas palavras de David Leeming (1994, p. 12-13, tradução nossa), Baldwin – para além de "solitário", "extremamente vulnerável" e, por vezes, irascível – era, no fundo, "um profeta". Era alguém que, pela cor que carregava, pela habilidade em manejar as palavras e por sua "ambivalência sexual", comportava-se como um *outsider*, um estranho chamado a "testemunhar" a verdade que dominou as relações raciais e sexuais

americanas e, por meio do discurso, a "pregar", mesmo quando "ansiava apenas viver"[127] de forma plena e irrestrita. Noutros termos, Baldwin "era o "homem negro" que esfregava sal nas "feridas da consciência nacional" e apontava "um dedo acusador na face da América branca" (Standley; Burt, 1988, p. 05, tradução nossa)[128,] trazendo para a superfície a tentativa de manter a dignidade e a humanidade dos negros diante de um mundo que, nos dizeres de James Tackach (1997), insistia em negá-las. Tal missão, segundo Morris Dickstein (2011), exigia introspecção, complexidade e um difícil exercício de "amor" que, nesse contexto, assume um significado profundo. Amar, para Baldwin, significa arriscar o compromisso sincero de se mostrar sem defesas, despir-se das máscaras que a sociedade impõe para ocultar quem realmente somos, no interior de uma atmosfera que, ao fomentar medos e delinear identidades subalternizadas, produz consequências devastadoras tanto no plano individual – aprisionando os sujeitos na solidão, no medo e no autoengano – quanto no plano coletivo, afetando grupos raciais inteiros submetidos à exclusão, à discriminação e à desumanização social. Assim, o amor, no exercício escritural de Baldwin, é uma força ética e política fundamental para a transformação e a libertação (Leeming, 1994; Standley, 1988). E o tom imperativo e desvelador de Baldwin não é o único fator que explica a maneira como público e crítica se dividiam em relação à sua obra. A não compreensão da dinâmica de funcionamento da escrita baldwiniana, centrada em interstícios, entrelugares, fusões e movências, talvez seja o fator preponderante para que o autor fosse, no universo da fortuna crítica, alvejado por todos os lados (Leeming, 1994).

A inobservância dessas vigas mestras faz com que muitos teóricos, por vezes, não compreendam a natureza constitutiva da obra de Baldwin, deixando escapar aquilo que ela possui de mais rico e profícuo, mesmo quando, *a priori*, possa parecer-nos contraditório. Em primeiro lugar, é importante destacar que, ao lidar com a tessitura literária de Baldwin, não se deve, como fazem alguns teóricos, considerar a obra do escritor do Harlem como uma espécie de monolito; pelo contrário, ainda que ele eleja como tema central as relações raciais, esse assunto mantém uma vinculação rizomática com inúmeras outras temáticas interseccionais, que ele articula com desenvoltura nos mais diversos gêneros textuais, sejam eles ficcionais ou não. Torna-se *conditio sine qua non* entender que Baldwin possui trânsito livre entre ficção e não ficção, de modo que separar a sua atuação como ensaísta e literato, por meio do binômio "ativista relevante versus ficcionalista irrelevante", é não reconhecer a complexidade de sua

[127] No original: *"lonely [...] extremely vulnerable man [...] sexual 'ambivalence' [...] to bear witness [...] to preach and convert [...] even as he longed simply to live"* (Leeming, 1994, p. 12-13).
[128] No original: *"the dark man who rubbed salt in the wounds of the nation's conscience and had an accusing finger thrust in the face of white America"* (Standley; Burt, 1988, p. 05).

obra, ignorando, por um lado, o diálogo possível entre criação literária e luta por justiça e, por outro, o núcleo da sua missão como escritor: o de denunciante da falsificação histórica patrocinada pela colonialidade do poder (Standley, 1988; Harper, 1967). O ativismo não é um adendo, algo exógeno ou conflitante na escrita de Baldwin, mas parte essencial de sua identidade literária, o que o transforma, segundo John Rees Moore (1965), num profeta do apocalipse racial e, ao mesmo tempo, num explorador intimista da natureza dos sentimentos humanos. Não há contradição entre o engajamento político e a profundidade existencial da obra de Baldwin. Sua grandeza como escritor vem justamente da capacidade de entrelaçar o coletivo e o íntimo, o político e o psicológico, sem se reduzir a nenhuma dessas dimensões (Standley; Burt, 1988). Nota-se que Baldwin não se apresentava como um ativista que escrevia, mas um literato cujo compromisso com a verdade o tornava inevitavelmente engajado, de sorte que sua obra, vista por um prisma de inteireza, deve ser lida tanto como arte quanto como intervenção moral e histórica, dado o compromisso social do artista com vistas a possibilitar a transformação e a liberdade coletiva (Standley, 1994).

Da mesma forma que não se pode separar o Baldwin ativista e o Baldwin escritor, não se deve, sob o risco de se incorrer em análises superficiais, apartar os eventos biográficos que ele (re)cria no campo pluridimensional da ficção, já que, para o autor, um dos precursores da *virada autobiográfica*[129] na literatura dos EUA, o ofício escritural deve se pautar em uma única coisa: confrontar sua vida privada, utilizada para valorizar a confissão e a subjetividade como forma de crítica cultural e expressão artística (Dickstein, 2011). Em suas palavras:

> Tudo depende de que o escritor extraia dessa experiência, de modo implacável, até a última gota, doce ou amarga, o que ela pode render. Esta é a única ocupação real do artista: recriar, com base na desordem da vida, aquela ordem que é a arte. A dificuldade, para mim, de ser um escritor negro, portanto, residia no fato de que, na verdade, eu estava proibido de examinar minha própria experiência de maneira aprofundada, por efeito das tremendas demandas e dos perigos muito concretos que decorriam da minha situação social (Baldwin, 2020a, p. 33).

Dentro dessa dinâmica de enfrentamento da própria realidade interior, o artista, notadamente, organiza a experiência não para torná-la mais simples, mas para trazer à tona seus meandros e complexidades, o que, em termos práticos, faz com que o estatuto da arte não se

[129] Baldwin, como veremos adiante neste trabalho, incorpora diretamente, sem nenhum melindre, suas vivências em sua produção. Essa técnica se alinha a uma mudança no cenário literário americano, que, nos anos 1950 e 60, se voltaria à autoficção e à escrita confessional, como se vê em Norman Mailer e Jack Kerouac, no terreno da prosa, e Allen Ginsberg e Robert Lowell, no da poesia. A diferença entre Baldwin e os romancistas aqui apresentados é que, enquanto Mailer apresentava uma escritura de cunho egocêntrico e Kerouac se dedicava a uma narrativa de fluxo da consciência, o escritor do Harlem se mostrava como uma testemunha histórica, e não apenas como um indivíduo em crise (Dickstein, 2011).

restrinja à imposição de uma ordem artificial, mas descubra uma ordem interior, sensível, que permite comunicar aquilo que parecia estar oculto nas brumas do caos. Ao fazer essa transmutação da experiência em objeto sensível, o artista cumpre uma missão de valor duradouro, que transcende modas, ideologias e contingências políticas. O que Baldwin produz possui a capacidade de se cristalizar, porque tende a revelar verdades humanas essenciais, por meio de seus personagens e sua busca por relevância num mundo bastante opressor (Leeming, 1994).

Nesse cenário de violência estrutural, os personagens de Baldwin são construídos como se fossem encarnações sucessivas de um mesmo sujeito dividido, funcionando, do ponto de vista narrativo, como "cadáveres simbólicos", cujas mortes, reais ou metafóricas, evocam o extermínio de subjetividades dissidentes, vulneráveis e incapazes de se adaptar à logica brutal das sociedades que patrocinaram e viveram a experiência do racismo (Leeming, 1994, p. 122). Pode-se assim compreender que as chamadas "vítimas rebeldes" apresentadas por Baldwin, expressão da condição moderna de alienação e resistência enraizada na experiência negra estadunidense, mesmo tendo que reagir à opressão, dramatizam o enfrentamento dos efeitos da colonialidade do ser num mundo que carrega a hostilidade como força motriz das relações raciais e sexuais (Standley, 1994). Nesse sentido, os personagens de Baldwin carregam, como essência, traços de ambivalência, encarnando extremos morais e existenciais que os fazem mover-se de forma pendular: ora um iniciado que jamais é plenamente aceito ou integrado; ora uma figura trágica e ridicularizada; ora um anarquista revolucionário; ora uma personalidade fáustica, que combina ambição e transgressão. Todos, contudo, configuram-se como agentes de verdadeiras parábolas, que não se limitam a contar histórias, mas assumem a missão de ensinar, oferecendo ao leitor um convite à reflexão ética, espiritual e política (Standley, 1994).

Essas várias facetas que constituem o personagem de Baldwin clássico sinalizam que os tipos criados por seu autor estão sempre em conflito, em razão de sua identidade fraturada. Conforme nos explica Emmanuel S. Nelson (1983), essa fragmentação decorre do sistema de categorizações que sustentam as estruturas hegemônicas e opressivas da colonialidade. As pessoas, esclarece o autor, criaram as categorias para se sentirem mais seguras, de tal modo que o negro foi criado para "dar identidade às pessoas brancas" e "viados" (Nelson, 1983, p. 27, tradução nossa)[130], para que héteros se relacionassem com eles com desencargo de consciência. Nessa dinâmica, "os fracassos pessoais e coletivos surgem da incapacidade dos indivíduos de confrontar o lado considerado 'mais sombrio' de sua natureza humana", fazendo surgir "o

[130] No original: *"[...] to give white people identity [...] Faggots"* (Nelson, 1983, p. 27).

mecanismo de bode expiatório", em que minorias raciais e sexuais tornam-se símbolos visíveis desse lado dito obscuro, materializados em "repressões enterradas, ansiedades perturbadoras e patologias ocultas [nos] membros da maioria estabelecida" (Nelson, 1983, p. 28, tradução nossa)[131]. Por meio dessa visão, é factível pensar que Baldwin intenciona mostrar que a negação dos impulsos de nossa alma implica, por consequência, o afastamento do indivíduo de um senso identitário autêntico, o que traz profundo sofrimento psíquico para quem sofre os efeitos deletérios do racismo. Entretanto, esse processo de autodescoberta, que envolve inegavelmente a dor, "nunca é uma batalha individual exclusivamente privada; só pode ser alcançada em comunhão espiritual com o outro" (Nelson, 1983, p. 28, tradução nossa)[132] , isto é, só é possível conhecer a si mesmo a partir da empatia e do comprometimento com a dor alheia. Mais do que isso:

> A autodescoberta na ficção de Baldwin [...] não decorre apenas da dor pessoal e do compromisso amoroso com outro indivíduo; ela também depende da identificação do eu com a experiência coletiva e a tradição do grupo. Tradição, ou herança, é aquilo que se carrega involuntariamente do passado cultural; é indispensável à autodescoberta, pois "ver a si mesmo como parte de um processo histórico, como herdeiro do passado e portador de um legado para o futuro" é ter identidade. Assim, a comunidade desempenha papel central nos romances de Baldwin. Frequentemente, as buscas de identidade de seus personagens revelam a necessidade de identificação comunitária. Ele sugere que, para aceitar a si mesmo e se conectar com outro, o indivíduo deve reconciliar-se com seu passado racial (Nelson, 1983, p. 29, tradução nossa)[133].

Somente quando esse arco de identificação trifásico se completa é que percebemos que sua intenção não é o isolacionismo racial; pelo contrário, "Baldwin concebe a experiência afro-americana como metáfora da experiência humana universal. Ele sugere que só se pode superar a alteridade e alcançar um senso genuíno de identidade por meio da identificação com a

---

[131] No original: *"[...] personal as well as collective failures stem from the inability of individuals to confront the 'darker' side of their human nature", "[...] the mechanism of scapegoating", "[...] the buried repressions, disturbing anxieties, and hidden pathologies – of the members of the Establishment majority*" (Nelson, 1983, p. 28).

[132] No original: *"[...] is never an entirely private battle: it can be achieved only in spiritual communion with others*" (Nelson, 1983, p. 28).

[133] No original: *"[...] Self-discovery in Baldwin's fiction, however, is not always a result of private anguish and loving commitment to another individual; it is also dependent on identification of the individual self with group experience and tradition. Tradition, or heritage, is what one carries from his cultural past involuntarily; it is indispensable to achieve self-discovery, for 'to see oneself as part of an historical process, as entrusted by the past with a legacy for the future', is to have identity. Hence community plays a central role in Baldwin's novels. Often his characters' quests for identity reveal their need for communal identification. He implies that for an individual to accept himself and develop a healthy ability to commune with another, he must come to terms with his racial past"* (Nelson, 1983, p. 29).

humanidade comum a todos" (Nelson, 1983, p. 31, tradução nossa)[134]. Essa premissa, como bem sabemos, teve repercussão em toda a sua obra, afirmando, com certa grandiosidade, "a unidade do espírito humano que une a família da humanidade" (Nelson, 1983, p. 31, tradução nossa)[135].

Por fim, uma vez que não há um ponto de cisão entre vida e obra na escritura de Baldwin, a formação identitária in constructo – mola propulsora de suas criações – não se restringe à maneira como os personagens são delineados e se movem no interior da trama, mas estende-se à própria condição de ente autoral. Segundo Field (2015), não há como analisar a escrita de Baldwin como se ele fosse um autor estanque; é preciso considerar sua produção como algo que possui um caráter dinâmico, movido por uma transformação de pensamento decorrente das contingências sociais e condições históricas de produção que ele vivenciava, de modo que, a cada década, um novo Baldwin surgia, desvelando movências, mas também contradições. Num trabalho que se propõe a analisar Baldwin, é fundamental observar tais condições de produção que gestaram a obra escolhida, pois fatalmente o Baldwin da década de 50 não será o mesmo dos anos 80. Suas obras, ficcionais na forma, intimistas em essência e simbólicas nas discussões que promovem, partem de sua trajetória pessoal e refletem, com muita clareza, essas vicissitudes. E para que compreendamos em profundidade *O preço da glória*, é necessário fazer uma breve incursão na vida de Baldwin, mostrando como as condicionantes sociais e históricas vivenciadas pelo autor impactaram decisivamente a sua escrita, imprimindo transformações significativas em suas obras ao longo do tempo, até culminar no romance aqui escolhido como objeto de análise.

5.2 Do Harlem para o exílio: vida, ficção, engajamento e universalidade

Quando se observa a obra de Baldwin, torna-se cristalino o fato de que ele promove, através do espalhamento de suas vivências no tecido sensível da literatura, uma metaforização das condições de sofrimento vividas pela população negra em solo estadunidense. Tal processo, como bem destaca James Tackach (1997), é viabilizado por meio da ação de uma série de alter egos que, ao passo se apresentam como instrumental de denúncias sociais, servem para que o autor possa expurgar os sofrimentos e as mágoas do passado, enquanto promove uma jornada interior de delineamento da própria identidade em espaços intersticiais. Nascido no Harlem em

[134] No original: *"[...] Baldwin intends the Afro-American experience as a metaphor for human experience in general, he implies that one can bridge the void of otherness and achieve a genuine sense of self only through one's identification with the humanity within all men and women*" (Nelson, 1983, p. 31).

[135] No original: *"[...] the oneness of the human spirit that unites the family of mankind"* (Nelson, 1983, p. 31).

02 de agosto de 1924, no seio de uma família instável e extremamente pobre, Baldwin sofreu, na infância, uma série de situações que fizeram com que ele buscasse mecanismos para anestesiar as agruras da vida cotidiana. Mas isso não impediu que ele se transformasse num indivíduo solitário, extremamente vulnerável, paranoico e neurótico, capaz de esfacelar suas relações interpessoais em razão de uma ausência de amor que, nascida na alcova de sua família e potencializada pelo contexto de extrema pobreza em que vivia, ganhou ressonância nos diversos âmbitos de sua vida adulta (Leeming, 1995; Tackach, 1997; Salaam, 1998).

Dentre todas as reverberações da infância na vida adulta de Baldwin, uma das mais marcantes é, sem dúvida, a relação com a figura do padrasto. A ausência do pai biológico e o casamento de Emma Berdis, mãe do autor, com David Baldwin, em 1927, introduziram em sua vida o referencial de uma paternidade negra austera, violenta e intimidadora, que desencadeou uma série de desordens sentimentais responsáveis por moldar muitas de suas escolhas que, mais tarde, seriam ficcionalizadas em suas obras (Tackach, 1997). David Baldwin, de quem Baldwin herdou o sobrenome, tinha origens no Sul dos Estados Unidos. Nascido após a Guerra Civil, filho de ex-escravizados da Louisiana, sofreu as hostilidades daquela sociedade, o que despertou nele o desejo de empreender a chamada "Grande Viagem" e buscar uma nova vida na cidade de Nova Iorque, então compreendida como um oásis de igualdade e oportunidades, em virtude da pujança econômica e industrial pela qual atravessava naquele momento histórico. Pregador itinerante, profundamente religioso, David migrou, mas as memórias do racismo extremado do Sul, a realidade de profunda pobreza no Harlem e a perenidade das hostilidades raciais não só destruíram o seu intento de melhores dias, mas também moldaram seu comportamento irascível, que passou a influenciar o clima emocional da família, como fica claro nas palavras de James Baldwin:

> [...] a seu modo absurdamente exigente e protetor, amava os filhos, negros como ele, e como ele ameaçados; e todas essas coisas às vezes se estampavam em seu rosto quando ele tentava – sem jamais conseguir, que eu me lembre – estabelecer algum contato com um de nós. Quando sentava um dos filhos nos joelhos para brincar, a criança sempre ficava nervosa e começava a chorar; quando tentava ajudar um de nós a fazer o dever de casa, a tensão absolutamente implacável que emanava dele nos travava o cérebro e a língua de tal modo que ele, sem entender direito por quê, tinha um acesso de fúria, e a criança, sem saber o motivo, era castigada (2020ª, p. 114-115).

Explicando o comportamento do padrasto, Baldwin o classificava como o arquétipo do pai negro impedido de oferecer aos seus a dignidade e a identidade, num mundo em que, muitas vezes, nada restava ao patriarca se não a subserviência ou a subalternidade. Entretanto, ainda que reconhecesse tais contingências sociais, segundo o autor, ver o seu padrasto, por vezes,

prostrado diante de seus algozes esfacelou por completo a admiração que um dia sentira por ele, sentimento que só arrefeceu quando alcançou a maturidade. Em vez de autoridade e afirmação, o padrasto representava a herança de um sistema que negava aos negros o direito de serem vistos como indivíduos. Diante de tal impossibilidade, David Baldwin foi se envenenando por conta dessa conjuntura que, de certa forma, o emasculava e, ao invés de abandonar a família, como muitos faziam sem hesitação, foi enlouquecendo nessa busca por afirmação, transferindo para os púlpitos das igrejas a chance de exercer dignidade, identidade e poder. Como pastor pentecostal, canalizou sua dor e fúria sagrada, assumindo a figura do profeta bíblico que conclama a resistência espiritual diante da opressão racial e econômica. E essa profecia se manifestava na maneira como o Sr. Baldwin regia a família (Leeming, 1995). Conduzindo-a com mãos de ferro e sonhando com o ideal calvinista, do qual era excluído pela patriarquia branca, David não admitia comportamentos mundanos, obscenidades, tampouco interação ou proximidade com não-cristãos. Tal conduta, dentre outras coisas, se esmerava em apresentar, da forma mais cruel, o inferno que pode ser a vida de uma criança, já que o patriarca infligiu ao pequeno Baldwin tanto a consciência do sofrimento imposto pela opressão social quanto a sensação de desamor, a impressão de nunca ser suficiente, como evidenciam os comentários ferinos acerca de sua aparência, as reprimendas físicas violentas a que era submetido e a ridicularização de suas ambições pessoais (Leeming, 1995; Tackach, 1997).

Em meio a essa relação conflituosa, Baldwin só conseguia a calmaria por meio da sinergia com duas figuras essenciais em sua vida: a mãe e o meio-irmão, David G. Baldwin Jr. A primeira, mesmo submissa num lar notadamente patriarcal, buscava meios de conciliar os conflitos, revelando a tenacidade e a resiliência de alguém que se encontrava na encruzilhada de dois amores distintos, sem os quais ela conseguiria viver e entre os quais tampouco era capaz de escolher. Segundo Baldwin, a mãe pagou um preço muito alto em sua jornada para proteger os filhos dos acessos de raiva do marido, sendo ferida de maneiras que seus filhos jamais poderiam entender. Percebendo as circunstâncias daquele lar conturbado e pretendendo proteger a mãe, se aliava aos demais irmãos para criar uma conspiração silenciosa, consolo aparentemente inútil, mas que, no fundo, serviu para criar uma relação de solidariedade fraternal absolutamente inquebrantável (Leeming, 1995; Tackach, 1997).

Esse ambiente familiar conturbado não arrefeceu com a chegada da pré-adolescência de Baldwin. Esse período foi marcado por momentos decisivos, transformando-se no epicentro de uma revolução caracterizada pelo amor à literatura e pela conversão religiosa, esferas de atuação que marcariam a vida do autor indelevelmente. Durante esse período, por intermédio da ação da diretora da P.S. 24 (Public School 24), Senhora Ayer, e da professora Orilla Miller,

Baldwin foi lapidando seu talento para as letras, sendo reconhecido como um aluno extraordinário, dotado da capacidade aguçada de tratar a palavra como objeto sensível. Nenhuma influência se tornou tão decisiva para a formação dele como leitor e escritor quanto a dos professores negros da *Frederick Douglass High School*, Countee Cullen e Herman Potter, que, com um histórico de enfrentamento do racismo por meio do intelecto, reconheceram no garoto alguém que tinha a capacidade de realizar o mesmo gesto de resistência (Tackach, 1997; Mann, 2011). Para tanto, era preciso curar as feridas de Baldwin, por meio do oferecimento de modelos masculinos afro-americanos com os quais o garoto passou a se identificar. Suprindo afetos e conduzindo-o ao traçado correto, os mestres ofereceram-lhe "autoestima", "encorajamento" e "apoio" para que pudesse florescer: "Cullen o integrou ao clube literário da escola, que ele havia fundado, e passou muito tempo trabalhando com ele tanto em poesia quanto em ficção" (Leeming, 1995, p. 22, tradução nossa)[136]. Mais do que isso, "Porter, por meio do The Douglass Pilot, a revista da escola que ele orientava e da qual acabou tornando o jovem Baldwin "[...] 'meu editor-chefe', lhe proporcionou um espaço para publicar". As hostilidades dos colegas logo se converteram em admiração; "James Baldwin havia encontrado sua 'profissão'" (Leeming, 1995, p. 21-22, tradução nossa)[137].

O início artístico promissor, no entanto, sofreu abalos consideráveis com a chegada da adolescência de Baldwin, período em que a descoberta dos sentimentos homoeróticos criou uma atmosfera de toxicidade e autoflagelo causada pelos valores morais e fundamentalistas do padrasto, levando-o a temer a própria sexualidade e a buscar refúgio na religião, conforme assinala Michael F. Lynch (1992). Motivado por razões que lhe causavam profundo sofrimento psíquico, Baldwin viveu intensamente a experiência pessoal e comunitária dos cultos, tornando-se um pregador que não apenas compreendeu a religião como fonte de poder e sentido, mas nela encontrou refúgio e vínculo afetivo, personificado na figura de Jesus como amigo confidente, gesto que lhe permitiu resistir e afirmar autonomia frente ao padrasto (Baldwin, 2024; Tackach, 1997). No púlpito, ele aprendeu a usar, com proficiência, os recursos da retórica e da oratória, criando uma linguagem litúrgica que, como mostraremos na sequência deste trabalho, se torna um traço inconfundível em sua obra (Leeming, 1995).

Tal conjuntura, marcada tanto por um universo repressivo e religioso quanto por uma atmosfera de encantamento literário, representou, em termos práticos, um verdadeiro conflito

---

[136] No original: *"Cullen brought him into the school's literary club, which he had founded, and spent a great deal of time working with him on both poetry and fiction"* (Leeming, 1995, p. 22).

[137] No original: *"[...] 'my editor-in-chief', provided him with a place to publish. [...] James Baldwin had found his 'profession'"* (Leeming, 1995, p. 21-22).

identitário na vida do autor, que, no interior dessa dinâmica, se manteve confuso e sem direcionamento. Essa balança passou a pender, novamente, para o lado das artes pela ação de Countee Cullen e Herman Potter, que intermediaram a admissão de Baldwin no auspicioso *DeWitt Clinton High Scholl*, onde foi acolhido por colegas judeus que valorizaram seu talento literário mais do que a raça (Leeming, 1995; Lynch, 1992). Ademais, o contato com grupos não cristãos o levou a questionar se a fé era o suficiente para transformar a realidade dos negros oprimidos. Ao observar a queda dos jovens religiosos no álcool e nas drogas e, sobretudo, a partir da leitura intensa dos escritos realistas de Fiódor Dostoiévsky e Charles Dickens, Baldwin passou a enxergar a literatura como um novo mecanismo de reflexão, indicativo de sua capacidade de não só ampliar os horizontes intelectuais, mas também reforçar a crença no poder transformador da arte e da educação (Tackach, 1997; Simawe, 2000). Essa percepção se tornou cada vez mais clara a partir da amizade de Baldwin com o pintor negro e homossexual Beauford Delaney que, sendo um dos primeiros modelos de um negro bem sucedido e independente no campo das artes, tornou-se para o autor uma espécie de mentor intelectual, um pai artístico que o compreendeu em suas angústias existenciais e o guiou a sua verdadeira vocação (Leeming, 1995). Por meio do *jazz*, do *blues*, das artes plásticas e da convivência com outros artistas negros bem-sucedidos, Beauford oportunizou a Baldwin uma nova educação sensorial e espiritual, responsável tanto por demonstrar a possibilidade de se encontrar beleza na feiura e no abandono, quanto por desenvolver um olhar para o enfrentamento do medo e da verdade interior. Tudo isso reverberou na vida sentimental de James Baldwin, que começou a experienciar, na vida real, os afetos homoorientados que antes ocupavam apenas as páginas de seus escritos primevos – relacionamentos que o fizeram confrontar os preceitos da Igreja, chegando à conclusão de que a verdadeira salvação residia na decisão de aceitar o curso natural da vida e não em simplesmente fugir dela (Leeming, 1995; Field, 2015).

Nos idos de 1943, com a morte do padrasto, a quem o autor perdoara por todas as humilhações a que fora submetido, Baldwin decide aportar em outras paragens, passando por Greenwich Village, em Nova Iorque, e por Nova Jersey, locais onde encontrou as intempéries do início da vida profissional em subempregos estafantes no exército e na iniciativa privada. Tal experiência, juntamente com o racismo sistêmico, a rejeição em espaços públicos e a violência iminente provariam, para ele, que ser negro significava não ser reconhecido plenamente como indivíduo, mas julgado pela cor da pele:

> [...] aprendi que ser negro significava, precisamente, ser alguém que nunca é olhado, porém está sempre à mercê dos reflexos causados nas outras pessoas pela cor da sua pele [...] eu agia como sempre havia agido, ou seja, como

> alguém que se leva muito a sério – eu tinha que agir assim –, e isso levava a resultados de todo inacreditáveis. Em pouquíssimo tempo, conquistei a inimizade, expressa do modo mais engenhoso, de todos os meus superiores e de quase todos os meus colegas de trabalho (Baldwin, 2020a, p. 119-120).

Esse período, apesar de marcado por sucessivos fracassos na tentativa de Baldwin firmar a sua independência, também representou uma etapa essencial de aprendizado para sua formação intelectual e política, principalmente quando o autor conheceu um literato muito especial: Richard Wright. Inspirado por sua obra – especialmente *Native Son* –, Baldwin, que já começara a produzir de modo profissional e com maior regularidade contos, ensaios e até mesmo um romance, procurou Wright em busca de conselhos. Este, muito solícito, leu seus manuscritos, orientou o jovem escritor em questões relacionadas ao ofício da escrita e ainda lhe apontou o caminho das pedras para que conseguisse uma bolsa do *Eugene F. Saxton Trust*, seu primeiro reconhecimento financeiro como escritor (Tackach, 1997).

Embora, no final da década de 40, seus primeiros escritos tenham sido rejeitados por diversas editoras, isso não o desestimulou; pelo contrário, a recusa se tornou o combustível para que ele continuasse a escrever, de modo que, a partir de sua notoriedade embrionária, foi-se formando em torno dele uma rede de apoio composta por editores e escritores da esquerda progressista. Nomes como Randall Jarrell, Saul Levitas, Philip Rahv e Robert Workshow abriram as portas para Baldwin no campo editorial e permitiram que seus ensaios críticos, pensados como uma denúncia ao racismo estrutural, fossem publicados em periódicos como *The Nation, New Leader*, *Commentary*, *Partisan Review* e *Harper's Magazine*, causando um impacto tão profundo que transformaria o autor num dos teóricos da causa negra mais notáveis do período138. Entretanto, conforme destaca Field (2015), a relação entre Baldwin e esses patrocinadores da esquerda era contraditória, haja vista que, a despeito de toda ajuda recebida, o autor foi, com o passar do tempo, se distanciando publicamente desse projeto político-cultural, particularmente por considerá-lo alheio à complexidade do trauma racial americano e incapaz de produzir uma arte que não fosse meramente panfletária. Baldwin insiste que sua escrita não pode ser reduzida a uma propaganda liberal anticomunista, de modo que seus romances e

[138] Muitos dos ensaios produzidos nesse período foram compilados em 1955, dando origem a uma das obras mais potentes de James Baldwin: Notas de um filho nativo. Nela, o autor aborda o racismo estrutural e seus efeitos íntimos, desvelando os conflitos entre ódio, ressentimento e a necessidade de amor para sobrevivência. Baldwin se dedica, ainda, em analisar a maneira como os corpos negros são representados na literatura e na cultura de massa, reconhecendo a importância dessas obras, mas criticando a simplificação da experiência negra e a redução dos personagens a símbolos. Baldwin, para finalizar, promove uma discussão profunda sobre as agruras pessoais vivenciadas na infância de modo a sinalizar como experiência pessoal se entrelaça com a coletiva para, por fim, mostrar as experiências de um autor afro-americano em terras estrangeiras. Todas essas temáticas, somadas a questões relacionadas à emancipação, militância política e religiosidade, seriam retomadas em outros livros de ensaios, como Nobody Knows My Name (1961), Da próxima vez o fogo (1963), No Name in street (1972).

ensaios não se pautariam por manifestos, mas representariam uma tentativa de explorar a complexidade da experiência humana, inclusive suas contradições, ambiguidades e dimensões subjetivas. Noutras palavras, Baldwin recusou-se a ser transformado em "porta-voz" do liberalismo branco que, ao invés de enfrentar o racismo estrutural em sua profundidade, apenas instrumentalizava sua voz para reforçar um projeto político mais amplo.

E, apesar de ter minimizado seu passado político esquerdista, teve uma formação profundamente marcada pelo ambiente intelectual da esquerda nova-iorquina dos anos 1940. Suas primeiras resenhas e ensaios mostram tanto uma crítica à arte ideológica quanto uma adesão precoce à estética modernista do individualismo que, alinhada às ideias de Leon Trotsky e dos editores da *Partisan Review*, defendiam uma produção que não fosse tomada como mero instrumento político, mas se preocupasse com a operacionalidade formal e estética daquilo que é produzido como objeto artístico. Nesse processo, a leitura de Henry James foi decisiva para sua concepção literária, que buscava escapar da "gaiola" da literatura negra panfletária e produzir uma obra formalmente sofisticada e universal139. Baldwin era avesso à ideia de uma escrita que se limitasse a ilustrar o ambiente e os costumes negros, em vez de se tornar um instrumental capaz de acessar e revelar a interioridade do sujeito negro (Leeming, 1995; Field, 2015).

Baldwin encontrava-se em uma encruzilhada: ao mesmo tempo em que não desejava tornar-se porta-voz dos liberalistas brancos, tampouco almejava produzir uma literatura monocromática, meramente militante, incapaz de, através de recursos estritamente artísticos, analisar os impactos profundos da colonialidade do poder sobre a identidade e a psique do homem negro. Mesmo sendo reconhecido, à época, como um ensaísta excepcional, essa conjuntura gerava certa instabilidade na recepção de sua produção artística, que recebia críticas ferrenhas tanto no universo da crítica branca quanto no meio intelectual e artístico negro140. Para reverter esse cenário, Baldwin passou a buscar um mirante a partir do qual sua escritura literária pudesse alcançar o porto do reconhecimento, visto que, entre teoria e arte, sua grande paixão era, sem dúvida, a ficção. No entanto, essa busca para projetar luz sobre sua ficção era notadamente prejudicada pelo fato de o autor ser, até então, evasivo e pouco honesto com sua

---

[139] Baldwin, no início de sua carreira como escritor, preferia dialogar com o Movimento Modernista europeu e americano, especialmente com Henry James, em vez de se alinhar à tradição estética do Renascimento do Harlem. Seu apego a James o auxiliou a estruturar a sua obra com base numa estética complexa, ancorada na ambiguidade, "no centro da consciência" e na complexidade psicológica inerentes à dinâmica da experiência racial (Field, 2015).

[140] Um dos críticos às escolhas estéticas modernistas de Baldwin foi, sem dúvida, Ralph Ellison. Para o escritor, Baldwin se fastava das urgências sociais e da tradição afro-americana, o que revestia a sua escritura de uma completa falta de autenticidade (Field, 2015).

sexualidade e seus conflitos internos, elementos essenciais para sua escrita (Leeming, 1995; Tackach, 1997; Field, 2015). Diante disso, sua voz soava rouca e dissonante, prejudicando a consolidação das características constitutivas e identitárias de sua produção, processo que só seria revertido com o distanciamento analítico proporcionado pelo exílio, o qual, entre outras coisas, permitiu a Baldwin alcançar a sintonia fina de sua escrita e descobrir a própria voz:

> Deixei a América porque duvidava da minha capacidade de sobreviver à fúria do problema racial aqui. (Às vezes ainda duvido.) Queria me impedir de me tornar meramente um negro; ou, ainda, meramente um escritor negro. Queria descobrir de que forma a singularidade da minha experiência poderia me conectar com outras pessoas, em vez de me distanciar delas (Baldwin, 1998b, p. 137, tradução nossa).[141]

Seguindo a tradição de escritores como Henry James, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Richard Wright, o lugar escolhido por Baldwin para essa evasão foi Paris. Conforme elucida C.W. E.' Bigsby (1988), essa cidade apresentou-se como um espaço simbólico e concreto de liberdade criativa, experimentação e cosmopolitismo, oferecendo um contraste vital aos Estados Unidos que, sob a égide da segregação racial, constituíam um ambiente limitador, no qual o autor sofria fortes pressões para que sua escrita fosse estritamente pautada pelo protesto.

Paralelo a isso, Baldwin havia presenciado a destruição psicológica e social de seus amigos próximos. Muitos deles estavam presos; outros, mortos, literal ou simbolicamente, diante da esperança de melhores dias. O suicídio de seu grande amigo Eugene Worth é o exemplo mais emblemático do que ele classificava como destruição do espírito negro nas grandes cidades americanas, algo que, fatalmente, poderia acontecer com ele. Por esses motivos, Paris parecia uma escolha consciente: mais do que uma saída de emergência, era uma espécie de paraíso da liberdade, capaz de absolvê-lo da condenação silenciosa e gradual que ele via se repetir nos guetos americanos (Baldwin, 1998a; Tackach, 1997; Dickstein, 2011).

Na cidade-luz, Baldwin se confronta com as suas questões de identidade racial e sexual, chegando à conclusão de que, embora expatriado, a sua racialidade era uma marca indelével. Por outro lado, a sua condição de boêmio, que lhe permitia conviver com escritores, jornalistas e artistas de diversas partes do mundo, apresentou-lhe relações interpessoais mais fluídas e

---

[141] No original: *"I left America because I doubted my ability to survive the fury of the color problem here. (Sometimes I still do.) I wanted to prevent myself from becoming merely a Negro; or, even, merely a Negro writer. I wanted to find out in what way the specialness of my experience could be made to connect me with other people instead of dividing me from them"* (Baldwin, 1998b, p. 137).

marcadas por mutualidade, partilha e pelo caos ordinário[142]. Foi nesse caldeirão cultural que Baldwin aprofundou seu processo de autoexploração afetiva e artística, transformando o entrelugar no espaço no qual sua voz se tornaria mais potente e contestadora. Seu exílio, portanto, não foi apenas físico, mas também existencialista, como se representasse uma conversão capaz de afastar o autor do colapso emocional e da redução identitária causada pelo racismo, possibilitando, por um lado, a construção de uma voz literária mais autêntica e, por outro, a integração da sua história pessoal à compreensão mais ampla do que significa ser americano, sem ressentimentos ou limitações autoimpostas (Tackach, 1997; Leeming, 1995, Baldwin, 1998b).

É nesse contexto de busca por autenticidade que o anseio por uma literatura mais universal acaba por embasar uma das críticas mais ferrenhas à literatura negra, tal como ela era concebida pela maioria dos escritores negros da época. No ensaio "O romance de protesto de todos", posteriormente publicado na coletânea *Notas de um filho nativo,* o autor inicia revelando, de forma incisiva, o seu descontentamento com a tendência de instrumentalização da literatura negra, comumente denominada de "protesto". Segundo o próprio Baldwin, tal gênero, geralmente mal escrito e terrivelmente inverossímil,

> [...] longe de ser perturbador, é aceito como um aspecto reconfortante do cenário americano, uma ramificação da estrutura que julgamos necessária. As questões inquietantes por eles levantadas são evanescentes, titilantes; remotas, pois nada têm a ver conosco; situam-se no contexto protegido da arena social, onde, na verdade, não dizem respeito a nenhum indivíduo, de modo que a leitura de um livro assim nos proporciona o frisson nítido e emocionante de nos sentirmos virtuosos, justamente porque o estamos lendo. Essa reportagem sobre as regiões abissais nos assegura de sua realidade, de suas trevas e da nossa salvação pessoal; pois "enquanto esses livros estiverem sendo publicados", disse-me uma vez um liberal americano, "está tudo bem" (Baldwin, 2020a, p. 45).

Fundamentalmente, o que Baldwin pretende afirmar, segundo Standley (1988), é que o problema da literatura de protesto reside no fato de se estruturar sobre um sistema de classificação e categorização que, em vez de conferir ordem e controle ao mundo, acaba por produzir confusão e perda de sentido, aprisionando-nos em definições frágeis, incapazes de explicar a realidade. Longe de perturbar e implodir o sistema por dentro, o romance de protesto oferece, na visão de Baldwin, uma falsa inquietação, por meio da qual questões apresentadas como sérias são, na prática, tratadas de forma distanciada e abstrata, sem ligação com a vida

[142] Baldwin, em Paris, ampliou seu círculo de relações negras, incluindo personalidades como Gordon Heath, Maya Angelou, Inez Cavanaugh, Bobby Short e Chester Himes, com quem o autor viveu, com intensidade, a vida boêmia da capital francesa.

real dos leitores, de modo que o impacto da abordagem é diluído. Instaurada essa situação, a literatura dita de protesto, de acordo com sua compreensão, se transforma em uma categoria cultural aceita, um elemento reconfortante e virtuoso para o leitor que, ao consumir a denúncia, sente-se parte de algo moralmente elevado, sem precisar mudar sua vida ou enfrentar de fato a realidade denunciada. Ou seja, a simples existência do protesto literário já serve como consolo, como se garantisse que a sociedade é justa ou progressista, ainda que nada efetivamente mude. Desse modo, para Baldwin, "o romance terá pressupostos e implicações sociais, políticas e econômicas"; todavia, "assim como na lógica silogística, também na estética o todo é maior que a soma das partes – e o que informa o romance de maneira mais significativa é a visão do artista sobre a humanidade, com toda a sua complexidade desconcertante e enigmática [...]" (Standley, 1988, p. 46, tradução nossa)[143,] uma perspectiva que "sempre se definiu contra os negativos lançados pela sociedade e pelo universo (Ellison, 1967, p. 84, tradução nossa)144. Para ilustrar as incoerências e as ineficiências da literatura de protesto, Baldwin volta seu olhar crítico e sua escrita afiada contra Native Son, de seu mentor intelectual Richard Wright, o que parece, à primeira vista, uma atitude de ingratidão para com aquele que pavimentou o caminho do escritor do Harlem em seu início de carreira.

Em sua crítica, Baldwin afirma que a trajetória de Bigger Thomas, personagem central de *Native Son*, possui, *a priori*, certo valor, pois sintetiza as tensões sociais do início do século XX nos Estados Unidos, oferecendo um retrato arguto das intersecções entre raça e classe social que, entre outras coisas, evidencia a relação de contiguidade entre a luta do negro e a luta do trabalhador. Alçado à condição de porta-voz do "Novo Negro", Baldwin, mesmo conseguindo, de forma inédita, expor a fantasia racista incrustada no imaginário americano, acabou por delimitar o alcance de sua literatura, posto que nichos escriturais levam, forçosamente, ao cerceamento da liberdade criativa (Baldwin, 1998b). Isso ocorre porque Wright, conforme aponta Baldwin, constrói uma metáfora bestial de Bigger – um personagem forjado pela sociedade estadunidense –, fazendo com que o romance perca a oportunidade de explorar o potencial simbólico e a complexidade humana da narrativa (Bigsby, 1988). Consequentemente, o

[143] No original: *"Consequently, for Baldwin the novel must be more than a sociological treatise or a political tract or a black power polemic. True, the novel will have social, political and economic presuppositions and implications. However, as in syllogistic logic so in aesthetics, the whole is greater than the sum of its parts, and what informs the novel in the most significant way is the artist's vision of mankind, in all of its baffling and enigmatic complexity* [...]" (Standley, 1988, p. 46).

[144] No original: *"[...] has always defined itself against the negatives thrown by society and the universe*" (Ellison, 1967, p. 84).

> [...] que isso acarreta para o romance é a supressão de uma dimensão necessária, dimensão essa que é a teia de relações entre os negros construída por eles, aquela profundeza de envolvimento e reconhecimento tácito de experiências compartilhadas que gera uma forma de vida. O que o romance reflete – e em momento algum interpreta – é o isolamento do negro dentro do grupo em que ele próprio vive, e a fúria de desprezo impaciente que resulta desse isolamento. [...] O problema, porém, não é o negro não ter uma tradição, e sim não haver ainda surgido uma sensibilidade profunda e vigorosa o bastante para dar voz a essa tradição (Baldwin, 2020a, p. 61-62).

Passando ao largo da vida coletiva ou da luta histórica do negro, a construção representacional de Wright, na percepção de Baldwin, envereda por um sensacionalismo, uma violência e uma irracionalidade que reforçam o imaginário do público estadunidense, incapaz de conceber a existência dos corpos negros fora do registro do *nigger,* mesmo quando a sociedade tenta se mostrar benevolente ou moralmente correta. A figura do *nigger,* como uma espécie de fantasma moral, acompanha todas as interações com sujeitos negros no campo ficcional, contaminando atos que poderiam ser justos ou altruístas, ao mesmo tempo em que reforça preconceitos capazes de moldar comportamentos que não apenas justificam a violência ou a exclusão, mas confirmam, para a sociedade branca, a própria existência e a validade desse estereótipo (Baldwin, 2020ª). Nesse processo de representação, a estereotipia fomentada pela sociedade branca também habita o próprio negro, moldando a sua percepção de si mesmo e suas ações, pois, diante das constantes degradações, este é levado a incorporar a imagem que lhe é imposta, tornando-se, em certa medida, partícipe do próprio flagelo. Em tais circunstâncias, as ações violentas de Bigger, como homicídio e estupro, podem ser compreendidas como um mecanismo de afirmação da própria identidade ou, ainda, como uma resposta ao medo, à opressão e à raiva internalizada, oriundos de uma política do ódio com a qual os negros americanos, em maior ou menor grau, precisam conviver, evidenciando, simultaneamente, o *nigger* imposto por fora e o nigger que habita seu interior, ambos como uma consequência direta do racismo estrutural (Baldwin, 2020ª).

Como consequência, temos um romance que, embora denuncie a brutalidade do racismo e mostre o condicionamento social que leva o protagonista, Bigger Thomas, à violência, *Filho Nativo* ainda permanece circunscrito a uma visão mediada pelo olhar branco, que frequentemente enxerga o corpo negro como um ser ameaçador, monstruoso ou moralmente degradado. Wright, no entanto, procura esmaecer o impacto dessa perspectiva, por meio de uma espécie de redenção final, ancorada em cenas em que o branco progressista (Jan) perdoa Bigger, e Max, o advogado de defesa do protagonista, constrói um discurso humanista em sua defesa – momentos que, reunidos, funcionam como um artifício conciliador, concebido para oferecer ao

leitor branco uma "migalha de esperança", uma sensação de possibilidade de reconciliação moral, apesar da violência racial (Baldwin, 2020ª).

Baldwin critica, portanto, um discurso latente na representação de Wright, que transforma Bigger num sinal de alerta, através de uma abordagem irreal que, ao sugerir que os negros possuem vontade ou capacidade de se vingar do Estado, ignora a complexidade de sua realidade. Ser negro não se resume ao binômio opressor/oprimido; envolve, ao contrário, laços de sangue e componentes histórico-culturais marcados tanto pela dor quanto pela força e pelo amor (Baldwin, 2020ª). Mais do que isso, para Baldwin, a obra de Wright parece não captar a complexa psicologia de Bigger Thomas, deixando de compreendê-la como um reflexo das condicionantes histórico-sociais da experiência de raça, responsáveis por fazer com que, mesmo após o fim formal da escravidão, cada homem negro carregue dentro de si uma espécie de Bigger Thomas, uma parte sombria, carente de amor e violenta, que precisa ser compreendida para que se alcance algum grau de liberdade e compreensão de si (Baldwin, 2020ª; Bigsby, 1998). Tratar Bigger como mero "sinal de alerta" para brancos é reduzir a sua humanidade e, ao mesmo tempo, realçar o medo e a culpa da sociedade, funcionando como uma sinalização de condenação à morte, pois ele se torna simultaneamente culpado e vítima da própria criação social. Sendo assim, a existência e o ódio de Bigger não são apenas atos individuais, mas também reflexos do sistema que o gestou, e a sua recusa em buscar perdão ou aceitação faz dele uma figura trágica, que prefere manter sua dignidade e sua autonomia mesmo na destruição – um sujeito que, em última análise, prefere a plenitude no inferno à subserviência no céu (Baldwin, 2020ª).

Ao classificar a obra de Wright como um espetáculo de "violência gratuita e compulsiva" e apontar que sua raiz, a raiva, nunca fora devidamente examinada, Baldwin decreta o rompimento entre os dois autores, embora, para o escritor do Harlem, o autor de Native Son nunca tenha compreendido, com profundidade, as intenções reais de sua fala:

> Richard me acusou de tê-lo traído, e não apenas a ele, mas a todos os negros americanos, ao atacar a ideia de literatura de protesto. [...] Não me ocorria que esse ponto de vista, ao qual cheguei, afinal, com algum esforço e alguma dor, pudesse ser visto como traiçoeiro ou subversivo. Além disso, mencionei Native Son, de Richard, no final do ensaio porque era o romance mais importante e mais celebrado da vida negra a aparecer na América. Richard pensou que eu o havia atacado, enquanto, pelo meu ponto de vista, eu mal o havia criticado. E Richard pensou que eu estava tentando destruir seu romance e sua reputação; mas não passava pela minha cabeça que qualquer um desses pudesse ser destruído, e certamente não por mim. [...] Ele viu com clareza suficiente, muito mais do que eu ousara permitir a mim mesmo, o que eu havia feito: eu havia usado sua obra como uma espécie de trampolim para a minha própria. Seu trabalho era um obstáculo no meu caminho, a esfinge, realmente,

> cujos enigmas eu precisava resolver antes de poder me tornar eu mesmo. Naquela época eu pensava confusamente, e agora sinto, de forma muito clara, que este era o maior tributo que eu poderia lhe prestar. Mas não é um tributo fácil de suportar, e não sei como lidarei com ele quando chegar minha vez. Pois, afinal, Richard se magoou porque eu não lhe dei crédito por sentimentos ou falhas humanas. E, de fato, não dei; ele nunca fora realmente um ser humano para mim, fora um ídolo. E ídolos são criados para serem destruídos (Baldwin, 1998b, p. 256-257, tradução nossa).[145]

O que se depreende da fala de Baldwin é uma tentativa de emancipação literária em relação a um autor que, para ele, representou tanto uma paternidade quanto um patrocínio intelectual. Entre ele e Wright, Baldwin via muitas similaridades: ambos negros, marcados pela experiência de raça, oriundos de contextos pobres e marginalizados em sua nação. O que divergia, de fato, eram os caminhos mais introspectivos e experimentais que Baldwin escolheu percorrer, à revelia do que defendiam Wright e muitos autores negros do período[146] . Discordar, na visão de Baldwin, não significava desrespeito nem ingratidão, mas, antes, uma demonstração de que, como discípulo, ele podia se desvincular da figura que, simbolicamente, o gestara, a fim de alcançar novos rumos e paragens. Seja como for, a relação entre os dois ficou estremecida e, conforme aduz Baldwin em *Alas, Poor Richard*, não houve disposição para uma reconciliação, já que ambos se apaixonaram por suas próprias convicções. Após a morte de

---

[145] No original: *"Richard accused me of having betrayed him, and not only him but all American Negroes by attacking the idea of protest literature. [...] It had not occurred to me that this point of view, which I had come to, after all, with some effort and some pain, could be looked on as treacherous or subversive. Again, I had mentioned Richard's Native Son at the end of the essay because it was the most important and most celebrated novel of Negro life to have appeared in America. Richard though that I had attacked it, whereas, as far as I was concerned, I had scarcely even criticized it. And Richard thought that I was trying to destroy his novel and his reputation; but it had not entered my mind that either of these could be destroyed, and certainly not by me [...] He saw clearly enough, far more clearly than I had dared to allow myself to see, what I had done: I had used his work as a kind of springboard into my own. His work was a road-block in my road, the sphinx, really, whose riddles I had to answer before I could become myself. I thought confusedly then, and feel very definitely now, that this was the greatest tribute I could have paid him. But it is not an easy tribute to bear and I do not know how I will take it when my time comes. For, finally, Richard was hurt because I had not given him credit for any human feelings or failings. And indeed I had not, he had never really been a human being for me, he had been an idol. And idols are created in order to be destroyed"* (Baldwin, 1998b, p. 256-257).

[146] Importante salientar que a literatura de protesto colocou Baldwin em dissidência com outros negros da época, entre os quais se destacam Langston Hughes e Chester Himes. O conflito entre Baldwin e Hughes pode ser sintetizado na acusação mútua de "obsessão com a raça": enquanto Hughes via Baldwin como excessivamente negativo em sua abordagem sobre a vida negra, Baldwin considerava que Hughes evitava explorar sua profundidade psicológica e existencial. Para Hughes, o Harlem era celebração; para Baldwin, dor e denúncia profética. Apesar das tensões e críticas, Baldwin reconhecia Hughes como um dos ícones da cultura negra e o admirava profundamente, ainda que buscasse caminhos próprios para representar a experiência negra nos EUA (Leeming, 1995). Em 1947, em sua segunda resenha em solo francês, Baldwin tece uma crítica devastadora a Lonely Crusade, de Chester Himes. Afastando-se de um esperado corporativismo em torno da literatura negra, Baldwin classifica a literatura de Himes como a prosa mais desinteressante e desajeitada que ele havia lido nos últimos anos, uma produção que, numa escala escolar, merecia uma nota sofrível, já que, apesar de extremamente ambiciosa, se traduzia num esforço inútil, incapaz de demonstrar a genuína compreensão da gênese histórica do racismo e de seu custo psicológico (Leeming, 1995).

Wright, restaram, na mente de Baldwin, apenas o universo abstrato do que poderia ter sido ou ocorrido e, na boca, um amargo gosto de fel:

> Não que eu não tenha tentado. Em minhas relações com Richard, eu estava sempre tentando "acertar o registro", "quitar a conta". Isso é apenas outra forma de dizer que eu queria que Richard me visse não como o jovem que eu fui quando ele me conheceu, mas como um homem. Queria sentir que ele havia me aceitado, que havia aceitado meu direito à minha própria visão, meu direito, como seu igual, de discordar dele. Por muito tempo, alimentei a ilusão de que esse dia chegaria. Um dia, Richard se voltaria para mim com a luz da súbita compreensão no rosto e diria: "Ah, é isso que você quer dizer." E então, assim seguia o sonho, teria começado um grande e inestimável diálogo (Baldwin, 1998b, p. 258-259, tradução nossa).[147]

Embora a relação com Wright, permeada por (des)encontros, tenha se desfeito, não se pode afirmar que a presença do escritor do Harlem em Paris tenha sido marcada apenas por dissidências. A França representou um universo de descobertas afetivo-sexuais para ele, permitindo-lhe dar vazão a desejos outrora amordaçados, o que não significa que esses relacionamentos não fossem atravessados por conflitos e abusos. Isso se justifica porque as relações amorosas de Baldwin revelavam um padrão recorrente: ele se apaixonava por homens heterossexuais ou bissexuais, dispostos a relações passageiras por interesse ou atração, mas avessos a qualquer tipo de compromisso. Esses vínculos, apesar de intensos, quase sempre terminavam em frustração, violência, traição, gerando inquietações emocionais e existenciais que moldariam seus passos futuros e encontrariam expressão direta em sua obra ficcional, que começava a reunir as condições necessárias para florescer com iminente potencial.

Em 1951, superando as intempéries amorosas, a solidão e o inverno da alma que quase o levou ao suicídio, Baldwin isolou-se em Loèche-les-Bains, uma pequena vila suíça, onde o autor, apesar do choque cultural e racial com os habitantes do local, marcou um ponto de virada pessoal. Seu romance de estreia, que passou pelos títulos provisórios *Crying Hole e My Father's House*, antes de se tornar *Go tell it on the Mountain* (Proclamem nas Montanhas), foi finalizado e enviado, em 1952, para a publicação em Nova Iorque, sendo lançado em 1953. Nesse momento, ao ver sua carreira como escritor de ficção despontar, Baldwin teve de lidar com as

[147] No original: *"Not that I haven't tried. In my relations with Richard, I was always trying to set the record 'straight', to 'settle' the account. This is but another way of saying that I wanted Richard to see me, not as the youth I had been when he met me, but as a man. I wanted to feel that he had accepted me, had accepted my right to my own vision, my right, as his equal, to disagree with him. I nourished for a long time the illusion that this day was coming. One day, Richard would turn to me with the light of sudden understanding on his face, and say, 'Oh, that's what you mean'. And then, so ran the dream, a great and invaluable dialogue would have begun*" (Baldwin, 1998b, p. 258-259).

transformações na política racial dos Estados Unidos, que gradualmente alterariam o cerne de sua obra.

Este breviário sobre a trajetória de Baldwin não tem a pretensão de esgotar os eventos de sua vida, tampouco incorrer no já superado campo da crítica biográfica, mas reforçar, como afirmado no início deste capítulo, a relação simbiótica entre matéria biográfica e escritura profética, que não apenas delineia aspectos de sua subjetividade, mas também se estende em um processo de prospecção do flagelo coletivo vinculado à experiência racial. São as conversões religiosas, as relações homoorientadas, os conflitos raciais, as reflexões sobre a psique do racismo e sobre o estatuto da arte que pavimentam os primeiros caminhos ficcionais de Baldwin, uma trajetória que requer um breve detalhamento para que o surgimento de *O preço da glória* e as discussões decoloniais sobre as masculinidades negras que a obra propõe possam ser compreendidos em sua integralidade.

5.3 Breviário dos romances baldwinianos: dos primórdios até a década de 60

Como exposto no item anterior, a visão estética de Baldwin enveredou-se, a priori, por um certo afastamento da chamada literatura de protesto, criando as bases para, dentro de seu ofício escritural, delinear aquilo que ele acredita ser uma representação mais aprofundada e psicológica da experiência negra em território negro, buscando, a partir disso, uma arte voltada para a universalidade, em detrimento do panfleto ideológico. É a partir dessa premissa que o autor funda as bases da narrativa de seu livro de estreia, *Go tell it on the Mountain* (Proclamem nas Montanhas), na qual Baldwin, pautando-se na sua experiência pessoal – marcada pelo racismo, pela repressão sexual e pela fé religiosa –, transmuta eventos autobiográficos em um material literário poderoso. A conversão do protagonista, John Grimes, simboliza o dilema histórico e psicológico dos negros americanos, especialmente dos jovens, diante de uma sociedade opressora e de instituições (como a Igreja) que prometem salvação ao preço da submissão, mas são lideradas por indivíduos que, embora professem uma vida dita santificada, carregam nos recônditos do passado uma série de ações e contradições que revelam o sofrimento de pessoas cujas mentes sucumbiram diante do racismo e de tudo que ele patrocina. Noutras palavras, em sua obra de estreia, Baldwin promove uma crítica espiritual, moral e social às estruturas opressivas da religião, do racismo e da hipocrisia familiar que, a despeito de uma pretensa virtuosidade, apresentaram a uma criança negra o inferno que pode ser a existência, destruindo, por completo, a sua autoestima. Essa ambiência de hostilidade e de conflitos internos do jovem John Grimes ganha relevância ainda maior na ocasião de seu décimo quarto

aniversário, quando, isolado e dilacerado pelo desejo, pela culpa e pela opressão, observa o mundo a partir de uma solidão profunda e aparentemente intransponível. Dessa introspecção, emergem reflexões sobre a miséria do Harlem, as injustiças sociais e o ódio aos brancos pregado pelo padrasto, mas, acima de tudo, sobre o fardo do pecado, que o leva a resistir ao destino religioso imposto pela família: "a escuridão de seu pecado estava na dureza com que resistia ao poder de Deus; no desdém que muitas vezes sentia quando ouvia vozes chorando, irrompendo em lágrimas, e via a pele negra brilhar enquanto as pessoas lamentavam os braços e caíam de bruços diante do Senhor" (Baldwin, 2025, p. 21).

Na contramão do universo religioso, Baldwin encontrou na escola, no incentivo docente, na literatura e no cinema caminhos alternativos para expandir sua consciência subjetiva e social. Isso, contudo, não evitava que ele permanecesse, por vezes, confuso em seu processo de subjetivação, dada a complexidade de se construir uma identidade negra em meio ao legado da escravidão e à disciplina do cristianismo – ponto reforçado, com propriedade, por George E. Kent (1974) e Robert A. Bone (1974). Tal dificuldade se apresenta na vida de Grimes, porque os adultos que o cercam, o padrasto Gabriel, a mãe Elizabeth e a tia Florence, verdadeiros modelos e espelhos para seu processo formativo, também passaram pelas mesmas dificuldades, cada um lidando, a seu modo, com a busca por identidade diante das forças opressoras da cultura branca, do racismo e da religião, responsáveis por fomentar neles dores profundas e tentativas frustradas de se constituírem como seres funcionais. É em razão dessa simbiose entre as dificuldades enfrentadas pelos adultos que cercam Grimes e a própria constituição subjetiva do jovem que Baldwin se dedica a analisar, em detalhe, de que modo as experiências dessas figuras, marcadas pelas intempéries da Grande Migração e pelos nefandos efeitos da colonialidade do poder, influenciaram sua trajetória rumo ao ministério religioso. Trata-se de uma conversão forçada que, marcada pela culpa, só pode ser revertida a partir da aceitação do passado, cujos eventos, ao mesmo tempo que ferem, também podem oferecer repertórios de cura e salvação interior, na esteira do que propõem Robert K. Bingham (1953) e Donald Barr (1953).

A recepção crítica de *Proclamem nas Montanhas*, nos anos 1950, foi mista. Richard K. Darksdale, em *Temple of the fire baptised* (1953), parece endossar a premissa que gestou o primeiro romance de James Baldwin, ao assinalar a maneira universalista que o autor imprimiu à narrativa da trajetória de John Grimes. Segundo o crítico literário, o primeiro romance de Baldwin deve ser visto como uma obra religiosa que, diferentemente das narrativas que se limitam à abordagem das relações raciais e da sociologia dos negros, se ocupa de valores éticos e de padrões de comportamento como temas centrais. Isto é, Baldwin, ao percorrer a trajetória de John Grimes, traz à baila o seu desenvolvimento psicológico e as suas reações às

contingências da vida, indicando que seu intento é, primordialmente, compreender as motivações endógenas, os conflitos interpessoais, as vicissitudes dos indivíduos, em vez de se limitar estritamente às questões externas da sociedade. Nesse sentido, por meio de uma mensagem para a América sofisticada, cética e utilitarista, Darksdale (1953), na contramão do que interpretaram Bingham (1953) e Barr (1953), salienta que Baldwin reafirma o sagrado como uma dimensão legítima e real da experiência negra diaspórica, a qual merece não apenas uma tolerância esquemática ou indulgente, mas também uma aceitação respeitosa e genuína.

Um movimento similar pode ser observado quando Granville Hicks, em *James Baldwin's Promising First Novel* (1953), afirma que *Proclamem nas Montanhas* se afasta do gênero de protesto, posto que não se pauta em nenhum tipo de sentimento de indignação; pelo contrário, assim como na obra da maioria dos grandes escritores mundiais, o que impera na tessitura literária de Baldwin é "o estranho e fatal conflito entre ideal e realidade" (Hicks, 1953, p. 21)[148]. Os personagens centrais, continua ele, ainda que sejam fruto de "sua interpretação peculiarmente dogmática e violenta do Cristianismo", agem de modo a demonstrar a importância do sagrado e da moral em suas vidas, criando um clímax e um desfecho dedicados para a conversão espiritual de John Grimes – uma estrutura narrativa que define como sendo de uma "maturidade fenomenal" (Hicks, 1953, p. 21-22, tradução nossa)[149].

Dentre os críticos elogiosos à primeira incursão literária de Baldwin, destaca-se ainda Margaret J. Butcher que, em *The Negro in American Culture* (1956), considera *Proclamem nas Montanhas* um dos melhores livros de autoria negra. Para a autora, a obra aborda os aspectos raciais da América de modo comovente e sensível, voltando-se primordialmente para os dilemas dos indivíduos – suas experiências, aspirações, conflitos e derrotas –, preocupações que se apresentam como notadamente universais, em vez de circunscritas aos chamados "temas negros".

Em contrapartida, parte da crítica não identificou em *Proclamem nas Montanhas* avanços substanciais no modo como Baldwin articulou, esteticamente, a representação da experiência racial. T. E. Cassidy, em *The Long Struggle* (1953), por exemplo, sublinha que o aspecto mais determinante da obra é a exposição de "um senso às vezes majestoso das falhas dos homens e de sua capacidade de trabalhar através do sofrimento para algum tipo de salvação pacífica" (Cassidy, 1953, p. 186, tradução nossa)[150], não incorporando o intento do autor de

---

[148] No original: *"the strange fatal conflict between the ideal and reality"* (Hicks, 1953, p. 21).

[149] No original: *"their peculiarly dogmatic and violent interpretation of Christianity"* [...] phenomenal maturity. (Hicks, 1953, p. 22).

[150] No original: *"a sometimes Majestic sense of the failings of men and their ability to work throught their misery to some kind of peaceful salvation"* (Cassidy, 1953, p. 186).

desejar que "povo seja antes de tudo gente, negros quase que incidentalmente", porque está sempre presente "o sentimento absoluto de injustiça contra um povo, não como pessoas, mas como uma raça de pessoas" (Cassidy, 1953, p. 186, tradução nossa)[151].

As críticas negativas também apareceram com certa proeminência na avaliação de Robert R. Brunn. Em *About People Who Are Also Negroes* (1955), o autor pontua que, em *Proclamem nas Montanhas*, revela-se a dificuldade de os personagens negros conseguirem alcançar a felicidade, a ascensão social ou qualquer tipo de realização pessoal no interior de uma comunidade atravessada por uma série de conflitos múltiplos e entrelaçados: desde a miséria material, o desemprego e a exclusão social que moldam a vida cotidiana; até a luta interna ocorrida pela sensualidade reprimida; passando pelo refúgio psicológico e espiritual da religião, tudo mostra uma comunidade em crise, dividida entre suas próprias contradições e as imposições raciais da sociedade branca. Na visão do autor, a religião, compreendida nesse contexto de penúria como uma forma de resistência simbólica diante da opressão, oferece, na verdade, uma salvação ilusória, afastando os indivíduos negros da realidade e da ação concreta voltada à transformação de suas condições de vida. A religião é entendida como uma cortina de fumaça; uma luz que ofusca a percepção da própria realidade, representando um mecanismo de estagnação.

De maneira mais imperiosa, as críticas se tornaram ainda mais desabonadoras sob a pena de Langston Hughes. Em seu ensaio "*From Harlem to Paris*" (1956), o escritor, numa espécie de revide às críticas sofridas no passado, pontua que a estilística de Baldwin – profundamente lírica, crivada de imagens poéticas, metáforas bíblicas e uma linguagem altamente elaborada – cria uma tensão ou um descompasso com a temática que a obra elabora: a dura realidade social, religiosa e familiar da população negra pobre do Harlem. Não bastasse tal evidência, essa inadequação entre forma e conteúdo representa também uma divergência sobre aquilo que ele considera mais autêntico dentro da estética da literatura negra, algo estritamente ligado ao ritmo, à oralidade e à experiência cotidiana de quem vive a experiência de raça. Mesmo com as críticas sofridas, Baldwin reafirmou a premissa universalista como norte de sua produção, diretriz que ganharia contornos mais radicais em *O Quarto de Giovanni* (1956). Ao abdicar de personagens negros em sua segunda narrativa, Baldwin provocou reações desconfortáveis em críticos como Leslie A. Fiedler, que questionou o deslocamento do autor para fora das temáticas raciais explícitas:

---

[151] No original: *"[...] the absolute feeling of Injustice toward a people, not as people, but as a race of people"* (Cassidy, 1953, p. 186).

> No novo livro de Baldwin, não há apenas ausência de "problema negro"; não há sequer personagens negros – e isso, devo confessar, me causa certo desconforto. Seu protagonista, David, é um pouco "branco demais", quase um anglo-saxão de revista feminina – loiro brilhante e "algo como uma flecha"; mas isso, afinal, não é o que mais me incomoda. É antes o fato de que, em sua trajetória por Paris e pelo sul da França, ele não encontra rostos negros, nem mesmo entre os figurantes – o que leva o leitor a suspeitar, por fim, que os negros devem estar ali, mas censurados, camuflados ou codificados (Fiedler, 1956, p. 16, tradução nossa).[152]

Pode-se compreender, portanto, a partir dessa postulação, que *O Quarto de Giovanni* é um livro de enquadramento restrito, "denso em seus melhores momentos, raso em outros, mas sempre contido" (Fiedler, 1956, p. 16, tradução nossa)[153]. Apenas três personagens possuem real relevância para a trama: o próprio David, um jovem nova-iorquino radicado em Paris; sua noiva, Hella, que se encontra viajando para a Espanha; e Giovanni, um homossexual italiano. David, por ter internalizado definições estreitas e herdadas de sexualidade, fracassa em viver plenamente sua experiência amorosa com Giovanni e, por conta de sua formação racionalista e patriarcal, se vê diante de uma daquelas situações-limite que testam o seu potencial de entrega: ou ele escolhe se casar com Hella, ou viver com o jovem italiano num quarto miserável nos arredores da cidade, o qual, segundo Fiedler (1956), simboliza a precariedade, o isolamento e a intimidade brutalmente nua de tal relação.

> Lembro que a vida, naquele quarto, parecia transcorrer no fundo do mar. O tempo fluía acima de nós, indiferente; horas e dias nada significavam. No início, nossa vida em comum continha um êxtase, um deslumbramento que renascia a cada dia. Por trás do êxtase, é claro, havia angústia, e por trás do deslumbramento, medo; mas esses sentimentos só começaram a se impor quando nossa empolgação inicial já amargava em nossa boca [...] Quase não consigo descrever aquele quarto. Ele passou a ser, de certo modo, todos os quartos em que eu já havia estado, e todos os quartos em que eu vier a estar daqui em diante vão me lembrar do quarto de Giovanni. Na verdade, não fiquei muito tempo nele – nos conhecemos antes de começar a primavera, e saí de lá durante o verão –, mas assim mesmo tenho a sensação de que passei toda uma existência naquele quarto. Ali a vida parecia transcorrer debaixo d'água, como já disse, e é certo que ali sofri uma transformação oceânica. [...] Às vezes ouvíamos crianças brincando perto de nossa janela, às vezes vultos estranhos se aproximavam dela. Nesses momentos, Giovanni, trabalhando no quarto ou deitado na cama, enrijecia como um cão de caça e mantinha-se em silêncio absoluto, até que se afastasse fosse o que fosse que ameaçava nossa segurança (Baldwin, 2018[a], p. 107; 119).

---

[152] No original: *"There is not only no 'Negro problem' in Baldwin's new book; there are not even any Negroes – and this, I must confess, makes me a little uneasy. His protagonist, David, is a shade too 'pale-face', almost ladies-magazine-Saxon, gleaming blond and 'rather like an arrow'; but this is not what troubles me finally. It is rather the fact that he encounters no black faces in his movements through Paris and the south of France, that not even the supernumeraries are colored; so that one begins to suspect at last that there must really be Negroes present, censored, camouflaged or encoded"* (Fiedler, 1956, p. 16).

[153] No original: *"dense at its best moments, thin at its worst, but always spare"* (Fiedler, 1956, p. 16).

Ao agir de forma evasiva e sem uma escolha consciente, David abandona Giovanni, que, entregue à desolação, termina por cometer um assassinato punido com a pena de morte. Ao final, esmagado pelo peso emocional da execução de Giovanni, David torna-se incapaz de consumar sua união com Hella, dada a repulsa que o simples toque da pele dela lhe suscitava:

> [...] não saberia dizer quando foi que pela primeira vez olhei para Hella e achei-a desinteressante, que seu corpo me pareceu pouco atraente, sua presença se tornou irritante. Foi como se acontecesse de repente – o que significa, creio, que já vinha acontecendo fazia muito tempo. Parece-me que começou com uma impressão muito fugaz, o bico de seu seio roçando em meu antebraço quando ela se curvava para me servir o jantar. Senti que minha carne se crispava de repugnância (Baldwin, 2018ª, p. 198).

Como consequência desses encontros e desencontros, das paixões recônditas e dos amores moldados para trilhar os caminhos da normatividade, David vê-se condenado a uma vida desregrada, atravessada pelo remorso e por uma dúvida que orbita em torno daquilo que poderia ter sido, evidenciando que a homossexualidade, em *O Quarto de Giovanni*, não se apresenta como um "problema", mas que o verdadeiro impasse reside no medo social e psíquico que impede o sujeito de reconhecer e acolher o próprio desejo. Ao propor, na condição de um escritor negro, uma narrativa sobre amantes homossexuais brancos, Baldwin, na visão de Field (2015), não só questionou a própria ideia de fronteiras fixas entre literatura branca e negra, mas rasurou as definições entre hétero e homossexualidade. Tal gesto literário confrontou, por completo, o heterossexismo na literatura afro-americana, em favor de uma ideia de representação mais fluída e ancorada em entrelugares sexuais e afetivos, algo que dialogava com a percepção de Baldwin acerca dos papéis ou rótulos tradicionais disseminados pelo sistema hegemônico, como fica patente na fala do próprio autor, incluída na introdução de *Race and Revolution*, de Christopher Phelps: "Esses termos, homossexual, bissexual, heterossexual, são termos do século XX que, para mim, realmente têm pouco significado. Eu mesmo, ao me observar e observar outras pessoas, observando a vida, nunca consegui discernir exatamente onde estavam as barreiras" (Baldwin *apud* James Mossman, 1989, p. 54, tradução nossa)154. Quando perguntado se se classificava como gay, a resposta de Baldwin era taxativa, endossando que a fluidez era algo muito mais crível no campo do sexo e da afetividade: "Eu não tinha uma

[154] No original: *"Those terms, homosexual, bisexual, heterosexual, are 20th century terms which, for me, really have very little meaning. I've never, myself, in watching myself and other people, watching life, been able to discern exactly where the barriers were"* (Baldwin apud James Mossman, 1989, p. 54).

palavra para isso. A única que tinha era homossexual e essa não cobria exatamente o que eu estava começando a sentir" (Baldwin apud Field, 2015, p. 64, tradução nossa)[155].

A dinâmica representacional de Baldwin, como se sabe, mobilizou boa parte da crítica em favor de sua escrita, que se pretendia universalista e sem amarras identitárias. Isso resultou, até onde somos capazes de perceber, em um levante de críticos e escritores, em sua maioria negros, que viam em *O Quarto de Giovanni* uma espécie de *passing*[156] literário e um certo alheamento da obra diante do recrudescimento racial nos Estados Unidos, embora outros fatores, segundo Field (2015), também devam ser incluídos para uma análise mais profícua das escolhas estilísticas de James Baldwin. Ainda segundo ele, *O Quarto de Giovanni* surgiu num momento de forte repressão política e cultural, e sua escolha por personagens brancos na obra, talvez, seja explicada pelas limitações impostas pelo mercado editorial e, muito possivelmente, pela complexidade interseccional entre raça e sexualidade com a qual Baldwin não era, até aquele momento, capaz de lidar e entender completamente. Entretanto, embora muitos críticos acreditem que essa intersecção fosse algo esmaecido na trama homoerótica do autor, ao abordar o outro marginalizado no contexto da Guerra Fria, Baldwin projeta luz sobre um contexto de segregação e opressão que, seguramente, envolve as questões identitárias e raciais[157]. Apesar dessas ponderações, as acusações de alheamento de Baldwin às pautas negras foram muitas, especialmente se considerarmos que *O Quarto de Giovanni* surge durante a emergência dos debates sobre a política de assimilação e a preocupação com os chamados romances sem raça (Field, 2015).

Para compreender o que seriam romances sem raça, é necessário levar em conta as postulações de Richard Wright, em *The Literature of the Negro in the United States* (1995). Para o autor, à medida que o indivíduo negro se integrasse "ao curso principal da vida americana"[158], poderia ocorrer, de fato, "o desaparecimento da literatura negra como tal"159; ele acreditava que, assim que os negros estadunidenses obtivessem maior igualdade social, a

---

[155] No original: *"I didn't have a word for it. The only one I had was homosexual and that didn't quite cover whatever it was I was beginning to feel"* (Baldwin apud Field, 2015, p. 64).

[156] *Passing Literário* é utilizado por Field (2015) para se referir a um escritor que abandona a identidade negra para se passar por um escritor "universal", "americano" ou "branco".

[157] Segundo Field (2015), durante a Guerra Fria, em especial na década de 50, os Estados Unidos foram marcados por uma intensa repressão ideológica no contexto do macarthismo. A perseguição aos comunistas estava fortemente vinculada ao monitoramento de intelectuais, artistas e, sobretudo, de minorias sexuais e raciais. Em tais circunstâncias, a homossexualidade era vista como uma ameaça à segurança nacional, tal qual o comunismo. Nesse sentido, O Quarto de Giovanni, ao abordar o romance entre dois homens, se apresenta como uma transgressão direta ao moralismo persecutório daquele período, em que qualquer desvio das normas justificava a suspeição e a punição.

[158] No original: *"[...] into the main stream of American life"* (Wright, 1995, p. 108).

[159] No original: *"[...] disappearance of Negro literature as such"* (Wright, 1995, p. 108).

literatura negro-americana suavizaria sua pertença racial, provocando "uma fusão da expressão negra com a expressão americana" (Wright, 1995, p. 108-109, tradução nossa)[160]. O que, para muitos escritores, teóricos e pensadores americanos, representaria um problema em termos identitários: "Quando a 'raça' não é mais visível, ela deixa de ser inteligível: se 'branco' pode ser 'negro', o que é branco? O passing racial não apenas cria, para usar o termo de Garber[161], uma crise de categorias, mas também desestabiliza as bases do privilégio fundado na identidade racial" (Ginsberg, 1996, p. 8, tradução nossa)[162].

Seguindo essa premissa, Langston Hughes, em sua análise sobre *O Quarto de Giovanni*, lastima que "os pontos de vista de Baldwin são meio-americanos, meio afro-americanos, incompletamente fundidos" (Leeming, 1995, p. 101, tradução nossa)[163], resultando, de alguma forma, numa literatura bastardizada – nem plenamente afro-americana, nem plenamente branca –, o que se mostrava inquietante para as categorias estáveis de pertencimento (Field, 2015). Nessa mesma direção, Robert Bone, em *The negro novel in America* (1965), pontua que, diferentemente da literatura negra autêntica, os romances ditos "sem raça" ou assimilacionistas, para além de serem "extratextuais", "truncados", "sem raízes" e "artificiais", não representam a aceitação do negro americano no seio da cultura hegemônica, traduzem-se inversamente como "um meio de fuga... uma negação da identidade racial" (Bone, 1965, p. 04, tradução nossa)[164] e, por consequência, como uma perda de contato com as realidades da vida negra. Ao ignorarem a linha de cor, os romances "sem raça" se identificam com um grupo branco, funcionando, na prática, como um ajuste pessoal ao fator de ser negro nos Estados Unidos, uma espécie de "passing psicológico em nível de fantasia" (Bone, 1965, p. 04, tradução nossa)[165].

No entanto, esse passing literário de Baldwin foi cedendo espaço paulatinamente ao surgimento de uma literatura que, a partir das lutas por direitos civis da população negra no Sul dos Estados Unidos, no final da década de 1950, assumiu um novo engajamento político e literário, ainda que incipiente, nos termos que nos propõem Susan Henneberg (2015) e Daryl C. Dance (1988). Conforme exposto na seção anterior, em 1957, Baldwin visitou essa região

---

[160] No original: *"[...] a merging of Negro expression with American expression"* (Wright, 1995, p. 108-109).

[161] Elaine Ginsberg (1996) faz referência à Marjorie Garber, autora que, em Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety (1992), defende que qualquer forma de transgressão das fronteiras identitárias fixas produzem uma "crise de categorias", ou seja, um momento em que as distinções sociais e culturais (homem x mulher, branco x negro, heteronormativo e homoorientado etc.) se transformam em instâncias voláteis e ambivalentes.

[162] No original: *"when 'race' is no longer visible, it is no longer intelligible: if 'white' can be 'black', what is white? Race passing thus not only creates, to use Garber's term, a category crisis but also destabilizes the grounds of privilege founded on racial identity"* (Ginsberg, 1996, p. 8).

[163] No original: *"Baldwin's viewpoints are half American, half Afro-American, incompletely fused"* (Leeming, 1995, p. 101).

[164] No original: *"a means of escape ... a denial of one's racial identity"* (Bone, 1965, p. 04).

[165] No original: *"a kind of psychological 'passing' at the fantasy level"* (Bone, 1965, p. 04).

dos EUA e pôde presenciar tanto os efeitos excludentes e deletérios das Leis *Jim Crow* na vida cotidiana de cidadãos negros quanto a organização desses para continuar existindo, mesmo que para isso tivessem que resistir – enviando seus filhos às escolas, recusando-se a ceder seus assentos em transportes coletivos, participando de movimentos organizados e manifestações políticas em grande escala, além de pressionar por mudanças nas leis de segregação – militância que, presenciada por Baldwin, foi responsável por moldar ou deslocar os eixos de sua consciência política e de sua tessitura literária (Henneberg, 2015; Leeming, 1995; Dance, 1988). A verificação *in loco* representou um verdadeiro *insight* que marcou sua transformação definitiva em testemunha pública da condição negra nos Estados Unidos, levando-o a comprometer-se com uma verdade que transcende o conforto pessoal e a participar ativamente do Movimento Negro. Ao final da viagem, admite para si mesmo que jamais escapará de sua função: "Fosse o que fosse que fizesse – risse, brincasse ou se encontrasse –, estivesse ele em um púlpito, na cama de alguém – ele sempre teria aquele compromisso em mente e sempre retornaria a ele. Se temia que sua vida em Paris tivesse sido como a de Jonas[166], agora sabia que fora reconduzido à sua missão 'de muito longe'" (Leeming, 1995, p. 146-147, tradução nossa)[167].

Another Country (Terra Estranha), publicado em 1962, surge no itinerário de Baldwin como uma tentativa de revestir sua escrita de responsabilidade e compromisso com a verdade, representando, como se nota, uma transição de uma abordagem teológica para uma social, conforme propõe Stanley Macebuh (1973). A narrativa se inicia com o delineamento da personalidade de Rufus, um jovem músico negro, talentoso, sensível e dilacerado pela experiência de raça. Percebemos o quanto a colonialidade do poder atravessou Rufus, quando ele demonstra que "está quebrado demais para aceitar ou dar amor", fosse ele destinado a Leona, uma moça sulista branca, ou a Eric, uma paixão homoerótica do passado. A sociedade hegemônica "tirou dele a liberdade de encontrar a identidade individual e, ao fazer isso, removeu o respeito por si mesmo e o respeito pela vida humana" (Leeming, 1995, p. 201, tradução nossa)[168], condições que, no entendimento do próprio Baldwin, formam o substrato

[166] A menção a "Jonas" alude ao personagem bíblico que tentou fugir de sua missão profética, antes de ser trazido de volta por Deus, analogia que o autor traça com o próprio retorno de James Baldwin à sua vocação de escritor e testemunha moral.

[167] No original: *"Whatever he did, however he laughed or played, wherever he found himself – in a pulpit, in someone's bed – he would always have that commitment in mind and he would always come back to it. If he feared his life in Paris had been a Jonah's life, he knew now that he had been brought back to his mission 'from a long ways off'"* (Leeming, 1995, p. 146 -147).

[168] No original: *"[...] he is too broken to accept love or to give it. [...] has taken away his freedom to find his individual identity and in so doing has removed the self-respect and respect for human lifethat* (Leeming, 1995, p. 20l).

para o surgimento do amor ou de qualquer forma de afeto. Rufus só espera o pior do mundo, mesmo das pessoas que têm boas intenções. Quando faz "amor" com Leona, a branca sulista, "o faz como instrumento da história" (Leeming, 1995, p. 201, tradução nossa)[169]. O ato sexual entre Rufus e Leona não é vivido de forma livre, íntima e afetiva; é, pelo contrário, carregado de significados históricos e coletivos; como se, naquele momento, ele estivesse reencenando séculos de opressão, violência e dominação racial, ainda que de modo invertido:

> Amaldiçoou baixinho aquela vadia branca como o leite, gemeu e enfiou sua arma entre as coxas dela. Ela começou a gritar. Eu te disse, ele murmurou, que eu ia te dar motivo pra gemer, e imediatamente sentiu que estava sufocando como se estivesse prestes a explodir ou a morrer. Um gemido e um xingamento laceraram seu corpo enquanto ele socava com toda a força e sentia seu veneno disparar de dentro de si, o suficiente para cem bebês negro-brancos (Baldwin, 2018b, p. 36).

Pela maneira como Baldwin organiza o enleio sexual de Rufus, notamos que ele busca, por meio da violência, reafirmar sua masculinidade através do domínio sobre a mulher branca; entretanto, em vez de revelar força, sua ação desvela como o racismo não é apenas um fenômeno social externo, ele também possui o poder de lacerar o seu corpo por dentro, sinalizando, nos desvãos de sua ação, uma paradoxal fragilidade, tentativa inútil, desesperada e autodestrutiva de aliviar a pressão interna que o está matando. É esse estado constante de estranhamento e de deslocamento existencial que marca todas as relações de Rufus, até culminar em uma situação-limite. Ao recusar a ajuda de Vivaldo – um jovem escritor que desejava ser seu amigo – e ignorar o amor de Leona e o apoio da família, ele segue, numa visível transposição autobiográfica, o destino de Eugene Worth, amigo de Baldwin nos tempos do *Village*, e salta da ponte George Washington. Esse ato escancara tanto a sua dor pessoal quanto a incapacidade do sistema hegemônico de compreender o desespero e o ódio profundos que recaem sobre os corpos negros, mesmo no momento final de suas vidas:

> Ele era negro e a água era negra. Ergueu-se pondo as mãos no alto da mureta e puxando o corpo, se ergueu o mais alto que pôde e se inclinou para fora. O vento dilacerou seu corpo, a cabeça e os ombros, enquanto algo dentro dele gritava: por quê? Por quê? [...] Pensou em Eric [...] Sussurrou: desculpe, Leona, e então o vento o levou, ele se sentiu caindo, cabeça para baixo, o vento, as estrelas, as luzes, a água, tudo embrulhado junto, tudo bem. Sentiu um pé de sapato voando atrás dele, não havia nada à sua volta, só o vento, tudo bem, seu cretino Deus todo poderoso filho da puta, estou indo pra você (Baldwin, 2018b, p. 110).

[169] No original: *"he does so as an instrument of history"* (Leeming, 1995, p. 20l).

Esse evento trágico se torna um ponto de ruptura da trama, que passa a girar em torno do círculo de amigos e entes familiares que Rufus deixou, com especial destaque para sua irmã, Ida, e para seu amor homoorientado pregresso. Por meio deles, o autor tem a oportunidade de discutir tanto as questões relacionadas aos sentimentos de vingança e reconciliação, no contexto do racismo, quanto aprofundar aquelas envolvidas na relação entre iguais (Bone, 1965). Por outros termos, a morte de Rufus funciona, na trama, como um núcleo simbólico que reverbera nas experiências dos outros personagens, todos eles verdadeiros *alter egos* do autor. Sua irmã, Ida, é apresentada como alguém que herda e canaliza o ódio racial do irmão, o que contamina seu envolvimento amoroso com Vivaldo, um homem branco. O relacionamento entre os dois, embora menos violento do que o de Rufus e Leona, é igualmente atravessado pela desconfiança, ambivalência e tensões raciais não resolvidas. Baldwin parece mostrar que o amor entre pessoas de grupos historicamente antagônicos, naquele momento histórico, existe como um campo de batalha, que só alcança a (re)conciliação a duras penas. Ao longo da trama, Vivaldo alcança uma nova consciência, um novo senso de realidade que possibilita, segundo Bone (1965), um gesto simbólico de arrefecimento do ódio por parte de Ida: ela retira do dedo um anel de cobra com olhos de rubi, presente de Rufus e símbolo do ódio que ela carregava por conta da morte do irmão.

Quando as lentes de Baldwin se voltam para Eric e seu relacionamento com Yves, ocorre, na narrativa, uma transição: da exposição do sofrimento e do caos racial para uma possibilidade de ordem e autoconhecimento, simbolizando algo maior do que um simples caso amoroso, a saber: a criação da própria identidade em meio à completa desordem. Esse relacionamento acaba sendo o ponto alto do romance, iniciando com uma cena mitológica que, em linhas gerais, sintetiza a visão do autor acerca da expressão da homossexualidade:

> Eric estava sentado, nu, em seu jardim alugado. Moscas zuniam e zumbiam no calor reluzente, e uma abelha amarela voava ao redor de sua cabeça. Eric ficou absolutamente imóvel, depois pegou um cigarro no maço a seu lado e acendeu, esperando que a fumaça afastasse a abelha. A gata branca e preta de Yves espreitava pelo jardim como se estivesse na África, rastejando por baixo das mimosas como uma pantera e saltando no ar (Baldwin, 2018b, p. 217).

Nesta cena, Eric está num jardim mediterrâneo, que evoca o Éden homossexual, um lugar de inocência, liberdade e não repressão, responsável por fundir o homoerotismo com a ideia da África, dois universos que, na perspectiva da sociedade hegemônica heteronormativa, se apresentam como caos primordial. Na arguta visão de Baldwin, viver a experiência de raça e da homossexualidade significa estar em contato com uma realidade sensorial e existencial que o mundo dominante insiste em afirmar que não existe. Eric, dentre todos os personagens, é o

primeiro a enfrentar seus demônios e a estabelecer uma identidade definida, num mundo marcado pelo racismo, pela repressão sexual e pela confusão existencial. Com isso, Baldwin quebra os padrões tradicionais, especialmente os da sexualidade, colocando Eric como símbolo da condição existencial do homem moderno, que não pode simplesmente aderir aos valores pré-estabelecidos e, sim, inventar os seus próprios. Desse modo, a condição homossexual é entendida por Baldwin como uma metáfora do homem enfrentando o vazio e a responsabilidade de sua liberdade (Bone, 1965).

Entrelaçando diversas formas de amor – homossexual, heterossexual, bissexual e interracial – *Terra Estranha* mostra os relacionamentos que, muitas vezes, não têm conclusões claras ou felizes, desvelando as idiossincrasias ou as complexidades da vida ordinária. A despeito das dificuldades pelas quais seus personagens passam, a obra destaca uma movência deles do medo para o autoconhecimento, apresentada como um caminho possível para um amor autêntico. *Terra Estranha* se apresenta, portanto, como uma obra que explora os desafios das identidades pessoais, mas, ao mesmo tempo, funciona como uma parábola sobre a condição americana, evidenciando que, somente ao rompermos com a inocência emocional, o desejo por conforto e a rigidez de padrões, nos aproximaremos da verdade da experiência negra americana, uma visão que, como se sabe, municiou a fortuna crítica a favor e contra Baldwin (Henneberg, 2015; Bone, 1965).

Kildare Dobbs (1962) considera que Baldwin realiza, em *Terra Estranha*, aquilo que ele próprio definiu como a tarefa essencial do grande romancista: ter coragem para dizer "tudo o que é indizível", trazendo à tona as verdades mais profundas e dolorosas da experiência humana e americana; Baldwin constrói uma obra que, embora possa chocar, ferir ou ser alvo de censura, revela uma "visão apocalíptica da América", simultaneamente "terrível e bela na eloquência negra" (Dobbs, 1962, p. 27-28, tradução nossa)[170]. Mais do que um romance sobre raça, para Robert D. Spector (1962), Baldwin escreve sobre o que o homem fez do próprio homem. As relações raciais servem como espelho para a condição humana, a solidão, o tormento e a incompreensão, que isolam os indivíduos em seus próprios conflitos, de modo que cada personagem enfrenta o abismo entre o desejo de amar e a incapacidade de compreender o outro e a si mesmo, o que exige do leitor a suspensão dos julgamentos morais para que se possa compreender a profundidade de sua visão. *Terra Estranha*, nesse sentido, incentiva os adultos a lê-la e deplora a censura a que foi submetida, classificando-a como uma afronta moral. A franqueza, a fúria e a habilidade com que os três temas das relações homoorientadas e

[170] No original: *"[...] 'whatever is unspeakable' [...] 'apocalyptic vision of America' [...] 'terrible and beautiful in black eloquence'"* (Dobbs, 1962, p. 27-28).

interraciais são tratadas fazem da obra, na visão de Laurence Collinson (1963, p. 27-28, tradução nossa)[171,] um dos "romances mais impressionantes, emocionantes e poderosos" publicados naquele período, capaz de proporcionar ao leitor não negro uma compreensão profunda e inequívoca das mentes e dos sentimentos dos negros dentro da dominação de uma sociedade branca.

Essa, porém, não era a opinião dos membros dos Movimentos Negros, principalmente dos Panteras Negras, de quem Baldwin sofreu as mais ferrenhas críticas. De início, ele foi valorizado, por representar uma ponte entre o mundo branco e o negro, um intérprete, um porta-voz acessível da dor e das demandas da população negra para a América branca. Todavia, com o avanço do Movimento dos Direitos Civis e o surgimento do *Black Power*, que requeriam afirmações radicais da identidade negra e uma estética engajada, Baldwin começou a ser visto com desconfiança (Bigsby, 1988). A acusação contra Baldwin, segundo Field (2015, p. 67, tradução nossa)[172], não estava relacionada "com sua política ou seu talento literário, ou mesmo, para falar a verdade, com sua posição exata sobre as questões raciais"; o ponto nevrálgico do argumento "era que a homossexualidade de Baldwin, sua masculinidade insegura, é a raiz oculta de toda a sua escrita" e isso o desqualificaria "completamente como porta-voz representante". Com a virada radical do Movimento Negro nos anos 60, momento em que líderes como Eldridge Cleaver passaram a rejeitar a estratégia pacifista de Martin Luther King, considerada ineficaz, de modo que as novas lideranças de tal organização substituiriam, como aporte ideológico, os preceitos bíblicos pela política de enfrentamento apregoada por Fanon (1968). Nesse novo contexto, figuras como King e Bayard Rustin passam a ser interpretadas como obsoletas ou até mesmo traidoras; e Baldwin, por sua proximidade com King, foi sendo associado a uma diretriz ultrapassada de liderança, o que, *a posteriori*, influenciou o seu desenvolvimento como literato. Além disso, o Movimento Negro, agora radicalizado, buscava não apenas rechaçar os valores culturais hegemônicos, mas também a homossexualidade, compreendida, como destacamos, como uma aberração branca. Para ser um porta-voz da causa negra era necessário "ser negro [...] ser orientado por uma visão masculina e abraçar um espectro de sentimentos, crenças e objetivos nacionalistas negros, separatistas" (Field, 2015, p. 68, tradução nossa)[173], bem como ser heterossexual e jovem. Sendo assim, personalidades como

---

[171] No original: *"most impressive, exciting, and powerful novels"* (Collinson, 1963, p. 27-28).

[172] No original: *"[...] to with his politics, or his literary craftsmanship, or even, for that matter, his precise position on the race questions [...] was that Baldwin's homosexuality, his un confident masculinity, is the hidden root of all his writing [...] completely disqualifies him as a representative spokesman" (Field, 2015, p. 67).*

[173] *No original: "[...] to be black [...], be male-orientated, and embrace a spectrum of black nationalist, separatist*" (Field, 2015, p. 68).

James Baldwin – de meia-idade, visivelmente queer e totalmente alheio aos ideais de virilidade e masculinidade agressiva –, assim como sua escritura, especialmente *Terra Estranha*, com sua abordagem de sexualidade fluida, tornaram-se alvos preferenciais da vanguarda. Para Cleaver (1968, p. 132-133, tradução nossa), o personagem Rufus Scott é

> [...] um miserável patético que se entregou ao passatempo do homem branco – o suicídio –, que permitiu que um homem branco bissexual o penetrasse, e que tomou para si uma Jezebel sulista como companheira, com tudo o que essas relações atormentadas implicam, era o epítome de um eunuco negro completamente submisso ao homem branco. Sim, Rufus era um "viajante da liberdade" psicológico, oferecendo a outra face em grau extremo, murmurando como um fantasma: "Você já levou o melhor, então por que não levar o resto?", o que não tem absolutamente nada a ver com a maneira pela qual os negros conseguiram sobreviver aqui, nos infernos da América do Norte!

Esse ataque homofóbico de Cleaver, dentre outras críticas advindas do Movimento Negro, teve um impacto profundo e duradouro sobre Baldwin. A ferida na alma causada por entes da sua comunidade, diferente daquelas ocasionadas por brancos, abalou-o emocionalmente, influenciando de forma decisiva o seu desenvolvimento como pessoa e como escritor. Alvo constante devido à sua idade, sua sexualidade e às supostas posições políticas ambíguas, ele começou, depois da morte de Martin Luther King e de uma aproximação com Malcolm X, a reformular a sua voz pública, adotando uma retórica mais radical em seus artigos e, ao mesmo tempo, evitando assuntos que causassem certa polêmica dentro do Movimento Negro (Field, 2015). Esse acirramento do discurso também pode ser visto no campo da literatura; mas, como era de se esperar em relação a Baldwin e sua costumeira dubiedade, ele não abandonou o discurso sobre a fluidez no exercício da masculinidade, da sexualidade e da afetividade de homens negros. Tal assunto seria tratado, com muito mais eloquência e profundidade, em *O preço da glória*, que teve, em *Terra Estranha*, uma etapa preambular e embrionária, como se ele estivesse preparando as bases para as discussões bem mais profícuas que viria a promover a partir daquele momento (Macebuh, 1973).

Apesar da negligência da crítica, *O preço da glória*, publicado inicialmente em 1968, se torna, em nossa visão, o ponto central da obra de Baldwin, por representar um divisor de águas, um catalisador de elevação, por meio do qual a política racial e a sexualidade de homens negros seriam abordadas como um dispositivo de ruptura ou um agente de desestabilização paradigmática. É em *O preço da glória* que as discussões políticas e sociais delineadas nas obras anteriores parecem ganhar formas e contornos muito mais definidos, de modo que o sentimento de raiva passa a surgir atrelado a soluções efetivas que não se estagnam no estágio

da dor. É nesse livro que o tema da masculinidade, pelo qual Baldwin foi duramente criticado, alcança um novo patamar de discussão, permitindo que o corpo do homem negro se converta em um vetor para que questões como paternidade, ancestralidade, sexualidade, militância e política sejam enunciadas, perscrutadas e debatidas, via arte, a partir de um prisma que entendemos como absolutamente decolonial.

5.4 O corpo em ruínas e o mundo em chamas: a autopoética da masculinidade negra em *O preço da glória*

O preço da glória é narrado em primeira pessoa por Leo Proudhammer, um ator teatral negro que, após ser acometido por um infarte durante a encenação de uma peça, mergulha em um revolver memorialístico, refletindo sobre sua trajetória – desde a sua infância pobre, no Harlem, até seus amores interraciais, passando pelo início de sua carreira artística numa companhia de teatro – enquanto se envolve ocasionalmente com um jovem negro revolucionário. Essa dinâmica remissiva, segundo nos ensina Leeming (1994), pode ser compreendida como "uma jornada noturna", uma espécie de exame existencial sobre as perdas, os dilemas e as verdades absolutas que, comumente, irrompe durante a meia-idade na vida daqueles que experimentam o sucesso profissional, mas que pagam o preço por colher os louros dessa glória. Noutras palavras, Baldwin revela um protagonista de meia idade "famoso", "solitário" e "furioso" (Leeming, 1994, p. 265, tradução nossa)[174], expressando a dor de um artista negro que, a despeito de ter alcançado reconhecimento, depara-se com uma profunda lacuna afetiva e política dentro de um país que, marcado pela experiência de raça, tanto o celebra quanto o segrega.

Ao apresentar essa premissa que gira em torno da crise existencial de um artista de meia-idade, confirmamos que Leo Proudhammer é, na verdade, uma espécie de *alter ego* do próprio autor. Durante o período de escrita da obra, Baldwin vivenciava problemáticas semelhantes que foram ficcionalizadas por meio de um embaralhamento das cartas do factual e da ficção. Tal recurso nos dá essa impressão de espelhamento, de uma autoanálise que é provocada pela transformação da palavra escrita num divã responsável por expurgar seus conflitos raciais, afetivos e sexuais, visto que, ao assumir um papel de figura pública e profeta – alguém que significa muito para os outros –, tanto o autor quanto seu protagonista acabam por perder a própria individualidade, como salienta Leeming (1994, p. 279, tradução nossa):

[174] No original: "*famous ... lonely ... and furious"* (Leeming, 1994. p. 265).

> Leo Proudhammer é James Baldwin: tem os mesmos olhos grandes, "pés virados para dentro" e "traseiro rebolando". Bem-sucedido e fiel à sua vocação, Leo é, no entanto, atormentado por uma intensa solidão, relacionada à perda do irmão Caleb – primeiro para a prisão e depois para a igreja –, e ao seu isolamento sexual e racial no mundo artístico. O jovem Baldwin havia "renascido" no chão de sacudir de Mãe Horn175, mas logo descobriu a irrealidade desse renascimento. O seio do Senhor não era o afeto humano que ele tanto buscara. E o sucesso como escritor e porta-voz também não lhe trouxera esse consolo. Quando Leo reflete sobre os dilemas centrais de sua vida – enraizados em sua defesa "tirânica" contra o sentimento de inferioridade e, paradoxalmente, em seu senso de poder pessoal – sua voz e sua situação são claramente as de James Baldwin. Ele sabe que, para as "pessoas que se consideram em sã consciência", ele era "insano", e que sua "implacável e aterrorizada obstinação" estava em conflito com sua "vulnerabilidade", sua "impotência paradoxal e muito real", sua necessidade de "chorar alto e por muito tempo, de ser acolhido nos braços de alguém – qualquer alguém –, de esconder meu rosto no peito de um ser humano, de extravasar, de vir ao mundo e, por meio do afeto humano, nascer de novo". [176]

Compartilhando as mesmas características físicas e um destino comum de sucesso público acompanhado de profunda solidão, Baldwin e Leo são marcados por perdas pessoais e pela marginalização sexual e racial no mundo das artes, espaço no qual suas subjetividades complexas demoram a encontrar um lugar. Da mesma forma que a religiosidade não suportou o encargo de lhes oferecer o conforto e a recompensa prometidos pela fé – tornando-se, portanto, ilusória e incapaz de substituir o afeto humano concreto de que sentiam falta –, também o reconhecimento como artistas e porta-vozes de sua gente parecia insuficiente para aquecer o inverno de suas almas, transformando-os em sujeitos dilacerados entre a força de resistir e a fragilidade de desejar acolhimento. A imagem do desejo de "chorar alto por muito tempo" e de "nascer de novo" nos braços de outro ser humano traduz, de forma cristalina, a busca deles por um renascimento real, apartado da dimensão simbólico-religiosa – um renascimento emocional e relacional que lhes permitisse romper com a máscara imposta pela

---

[175] Expressão associada ao êxtase religioso, à conversão religiosa.

[176] No original: *"Leo Proudhammer is James Baldwin, complete with large eyes, 'pigeon toes,' and 'jiggling behind.' Successful and true to his vocation, Leo is nevertheless tortured by an overwhelming sense of loneliness that has something to do with the loss of his brother, Caleb, to prison and then to the church and with his sexual and racial isolation in the world of his craft. The young Baldwin had been born again on Mother Horn's threshing floor, but he had discovered the unreality of that birth. The bosom of the Lord was not the human affection for which he had spent so much of his energy seeking. And success as a writer and spokesman had not brought him that Comfort either. When Leo Proudhammer muses on the essential dilemmas of his life, dilemmas centered in his "tyrannical" defense against a sense of inferiority and, paradoxically, of personal power, his voice and situation are always James Baldwin's. He knows that to 'people who imagine themselves to be, as they put it, in their 'right' minds,' he was 'insane,' and that his 'absolutely single-minded and terrified ruthlessness' was in conflict with his 'vulnerability,' his 'paradoxical and very real helplessness,' his 'need to … weep long and loud, to be held in human arms, almost any human arms, to hide my face in any human breast, to … let it out, to be brought into the world, and, out of human affection, to be born again'"* (Leeming, 1994, p. 279).

fama e pelas expectativas alheias e, por fim, se autorizarem a ser frágeis, amados e reconhecidos como humanos.

Não bastassem tais evidências, a narrativa empreendida por Baldwin é rica em exemplos desse jogo dialógico entre realidade e ficção. A referência a Medgar Evers, figura real e revolucionária a quem o autor amou; a cena em que o pequeno Leo se perde no metrô e é auxiliado por um estranho; as personagens inspiradas em figuras reais, como o locatário judeu extremamente hostil; bem como as descrições precisas do Harlem conferem ao narrador um conhecimento e uma vivência que pertencem ao próprio autor, fundindo essas duas vozes. Ao mesmo tempo, tais elementos amplificam a força do testemunho e, ao transformarem o texto em um documento emocional e histórico, rompem a suposta neutralidade da forma literária, convertida em veículo de memória, denúncia e reconstrução de si. Com isso, ambos reivindicam a legitimidade da voz negra e homoorientada no terreno da literatura e da política – espaços que comumente negavam a corpos como os de Baldwin/Leo não apenas a expressão, mas também a complexidade de uma identidade dissidente.

No entanto, a obra *O preço da glória* não deve ser lida só como mero relato individual ou autobiográfico, mas igualmente como uma narrativa alegórica com valor notadamente universal e ético. Segundo Carolyn Wedin Sylvander (1980), enquanto Baldwin está narrando a história de Leo, propõe uma meditação mais ampla sobre a condição do artista negro e do povo negro em terras americanas, desvelando uma encruzilhada existencial e política. Leo, na pena sensível e arguta de Baldwin, deve ser interpretado a partir de uma lente bifocal: ele representa tanto o artista negro – alguém que vive o conflito entre a necessidade de expressão autêntica e as imposições do sistema hegemônico, equilibrando-se dentro de uma arte dominada por brancos – quanto o negro americano em geral, um sujeito fragmentado, mas resiliente, que carrega no corpo o peso da história, da colonialidade, da exclusão e da violência estrutural. Logo, o ataque cardíaco de Leo Proudhammer possui um efeito metafórico e parabólico: é tanto um episódio fisiológico ou dramático quanto a simbolização de uma falência mais profunda, que evidencia o coração partido da identidade negra, o colapso psíquico e espiritual de uma existência sufocada pela marginalização, pela negação do amor e da dignidade.

Tal colapso representa, ainda, a identificação por parte de Baldwin de um conflito fundamental no campo da literatura nos anos 60 do século passado. A dor, a tontura, a dispneia e o mal-estar geral provocados pelo infarto sofrido por Leo se traduzem, simbolicamente, como um ponto de inflexão, uma virada de Baldwin em sua trajetória literária: de uma literatura de conciliação para uma narrativa de transformação, em que o herói profético deixa de pregar o amor e aprende com a revolta; de um escritor que procurava apaziguar para um intelectual que

reconhece e incorpora a urgência revolucionária dos anos 60 que eclodia nos Estados Unidos. Assim, *O preço da glória* não apenas dramatiza a crise de Leo/Baldwin, mas também propõe um caminho simbólico de renascimento, em que a arte, a política e a negritude se entrelaçam como forças de reconstrução do sujeito e da coletividade, temas que são abordados esteticamente, em nosso entender, a partir da perspectiva da *masculinidade negra*.

Ao propor a cena do infarto nos bastidores de uma peça teatral, Baldwin retextualiza esse evento, transformando-o, como ocorreria em um palco, em uma espécie de "deixa" para apresentar a trajetória do protagonista e, a partir de sua corporalidade e das relações que ela estabelece com outros personagens, desconstruir o ideário da masculinidade negra, apresentando outras possibilidades de ser, existir e amar. Desse modo, Baldwin rasura, em certa medida, as imagens coloniais que historicamente se projetaram sobre a população negra, razão pela qual defendemos que o corpo do homem negro, em sua obra, é pluridimensional e, mais do que isso, construído a partir de uma dinâmica profundamente decolonial. Para tanto, Baldwin transforma o corpo apaziguador num corpo bastante político, evocado, em sua trama, no exercício a que ele se propõe: o de promover uma mudança radical, que passa pela desconstrução do imaginário acerca da paternidade negra, pela ampliação das possibilidades e dos modelos de relacionamentos afetivo-sexuais para os homens negros e, por fim, pelo surgimento de um corpo revolucionário, que evidencia um sujeito em busca de uma identidade, em um mundo marcado pelos efeitos da experiência de raça, entre eles, a desontologização.

5.5 O corpo paternal: Leo Proudhammer, relações familiares e a paternidade negra

A trama de *O preço da glória*, quando analisada estruturalmente, é construída de forma cinematográfica, com dois eixos narrativos desenvolvidos em paralelo, que se retomam a todo momento e exigem, por parte de quem lê, atenção redobrada. Partindo do evento do ataque cardíaco, Baldwin tece uma narrativa memorialista que acompanha a vida do ator Leo Proudhammer. Por meio de *flashbacks*, a trama resgata sua infância pobre no Harlem, suas relações familiares e a formação de seus vínculos afetivo-sexuais até a maturidade, o momento em que, já consagrado, colhe os louros de um sucesso conquistado a duras penas, com desgaste físico e psicológico, em um país assinalado pela experiência racial. Com esse revolver memorialístico, Baldwin propõe, como dissemos, expedientes de representação do corpo do homem negro que desafiam o corolário de imagens que, patrocinadas pela colonialidade do poder, cristalizaram-se no inconsciente coletivo, impactando a maneira como o negro, enquanto personagem, foi difundido no terreno da ficção: como um indivíduo cuja masculinidade é

performada a partir de um lugar limitado, previsível, inflexível e alinhado à patriarquia dominante. Rasurando ou remodelando essas imagens, Baldwin toca em temas sensíveis às masculinidades negras, construindo um personagem central que funciona como um verdadeiro palimpsesto, por meio do qual vislumbramos vários corpos negros que, ao se reclamarem, constituem um indivíduo que reivindica uma humanidade plena em termos estéticos, políticos, sensoriais e sexuais. Nesse sentido, Baldwin, com seu Leo Proudhammer, age para reconstruir modos de existir que não estejam subordinados ao olhar branco, ao epistemicídio e aos padrões normativos de gênero, sexualidade e beleza, revestindo sua escritura com um verniz político que permite tanto a reapropriação da narrativa acerca do povo negro quanto a formulação de uma chave de representação que opera fora da lógica da colonialidade.

Diferentemente de tramas em que o indivíduo negro é retratado, sem história, sem passado e sem familiares, solapado pelos efeitos da colonialidade do saber, Leo é apresentado como alguém que possui origem; sabemos de onde ele emerge e quais são as condicionantes que fomentam o seu surgimento e o seu desenvolvimento. Partindo de uma descrição panorâmica das agruras e mazelas sociais do Harlem, descrito como um lugar marcado por pobreza e violência, a narrativa, com uma lente de alta potência, adentra a casa de Leo, apresentando-nos a sua família. A mãe, oriunda de Nova Orleans, é uma afrodescendente mais clara, devotada aos cuidados com os filhos, o marido e a casa, administrada com um empenho desmedido para que o parco orçamento fosse suficiente para cobrir as despesas semanais, nem que para isso fosse necessário recorrer a compras a prazo nos armazéns do bairro. Caleb, o irmão mais velho, sempre foi a figura de proteção, um indivíduo que, mesmo a contragosto dos pais, parece encantado pela dinâmica das ruas, de onde testemunhava e vivenciava o peso da decimação institucional sobre a vida dos homens negros, no sentido que Franklin II (1987), Lemelle Jr. (2010) e Kniffley Jr. (2018) nos propõem. Todavia, na primeira incursão do narrador na ambiência familiar de Leo Proudhammer, nenhuma figura aparece com maior destaque do que seu pai.

Personagem não nomeado pelo narrador e que seria retratado em muitas obras como ausente, infiel ou naturalmente violento, o pai de Leo é apresentado como um indivíduo extremamente preocupado com a família. Ele trabalha ao nível da exaustão para conseguir mantê-la, objetivo nem sempre alcançado, o que o levava a atrasar o aluguel do Sr. Rabinowitz que, diante da inadimplência, ou o ameaçava de despejo ou impunha a ele condições degradantes de moradia. Diante de tal conjuntura, o pai de Leo acabava sendo, muitas vezes, tomado por sentimentos que, por força das contingências, eram escamoteados pela máscara da falsa submissão. Ao mesmo tempo, afirmava em relação aos outros negros do Harlem uma

postura inflexível, posição que o isolava socialmente, impedindo que sua família criasse laços de amizade no bairro:

> Mas nós sabíamos que nosso pai nunca permitiria que um negro lhe dirigisse a palavra da mesma forma que Rabinowitz fazia, ou a polícia, ou os donos dos armazéns, ou os penhoristas, ou os seus patrões. Não, de forma alguma, êle[177] o faria descer as escadas aos trambolhões; certamente mostraria àqueles negros que ele não pertencia a nenhuma raça de escravos. Havia lhes falado sobre isso tantas vezes que quase nenhuma amizade na vizinhança, e se nós houvéssemos também admitido a sua liderança impossível, também nós não teríamos nenhum amigo (Baldwin, 1970, p. 17-18).

O que observamos, a partir desse excerto, é que o pai de Leo é marcado por uma série de contradições que servem para alimentar uma masculinidade esmagada pela experiência da colonialidade do poder. Seu orgulho racial parece mesclar-se a um trauma profundo, catalisado pelo racismo estrutural; de modo que, ao ser obrigado a aquiescer aos ditames da ordem social imposta, precisa reafirmar sua superioridade entre seus pares para não se sentir completamente aniquilado por essa mesma ordem. Embora possa parecer, num primeiro plano de leitura, que se trata de mais uma representação de uma masculinidade negra violenta, percebemos que o intuito de Baldwin é criticar o peso da colonialidade sobre a masculinidade negra que, ao ser esvaziada pela decimação institucional, tenta se agarrar à retórica do confronto, ainda que seja entre os seus pares, para se sentir pleno, revelando uma contradição vivida e intuída pelos negros em sociedades violentamente segregadas. Entretanto, essa agressividade aparente, a partir da maneira como Baldwin constrói a psique do pai de Leo, deve ser compreendida como algo que se manifesta no nível do discurso, não se materializando em ações verdadeiramente violentas. É como se, na exteriorização da raiva, ele quisesse reforçar, junto aos seus, uma ancestralidade corajosa e aguerrida, que o tempo não foi capaz de apagar por completo, mas que se materializa, via palavra, por um discurso que ressoa oclusivo, entrecortado, entre os dentes, como se representasse todo o esforço de ser homem numa sociedade que nega a ele essa performance. Com isso, Baldwin, mesmo retratando o pai de Leo como um homem dotado de discurso irascível, acaba por desvelar que a suposta violência dos homens negros, diferentemente do que se supõe a partir do imaginário racializante, não é algo inato; ela é defensiva, reativa, se manifesta como uma tentativa de recuperar uma dignidade negada; é como se fosse uma estratégia de sobrevivência psíquica, um sintoma da fratura subjetiva imposta pela experiência de racialidade, nos termos que Mercer (1994) nos apresenta em sua discussão sobre

[177] A grafia de algumas palavras segue a convenção ortográfica do português vigente à época de publicação da obra no Brasil.

os impactos do sistema plantation sobre a masculinidade de homens negros (rever capítulo 2 desta tese). O pai de Leo não é um homem violento, mas alguém cuja alma foi ferida por um sistema que busca solapá-lo, apagando a importância que ele afirma possuir e que tenta, dentro das limitações impostas pela experiência de raça, passar aos filhos.

Mesmo diante da impotência material e simbólica de sua função paterna e da violência cotidiana do racismo estrutural – traduzida em precariedade habitacional –, o pai de Leo procurava subverter o universo imagético criado pela sociedade hegemônica para promover a desumanização dos corpos negros, almejando, no trato com os filhos, resgatar uma tradição de realeza e dignidade ancestral de seu povo, o que, por certo, impactava a maneira como Leo Proudhammer enxergava o patriarca da família:

> [...] o nosso pai – como descreverei o meu pai? [...] Nossas vidas poderiam ter sido bem diferentes. Mas, não, êle trouxe de lá [de Barbados, local de nascimento do pai] apenas rum preto e um orgulho mais negro ainda, acompanhados de visões encantadas que nem se apagavam nem tomavam forma na sua imaginação. Êle não se entrosava com os que estavam ao seu redor. Achava que não eram coerentes, que não tinham opinião nem orgulho. Êle descendia de uma raça que existia desde a infância do mundo – uma raça maior e mais nobre do que Roma ou Judá, mais poderosa do que o Egito – êle vinha de uma raça de reis, reis que nunca tinham ido à guerra, que nunca tinham sido escravos. Êle nos falava de tribos e de impérios, batalhas, vitórias e de monarcas a respeito de quem nós nunca ouvíamos falar – não eram mencionados em nossos livros escolares – e nos enchia de glórias as quais faziam a gente sentir-se mais desajeitados do que nos sentíamos com os sapatos de segunda mão que usávamos (Baldwin, 1970, p. 16).

Embora o pai de Leo buscasse rasurar os efeitos da *colonialidade do saber* – que apaga a história, a tradição e a cultura dos povos diaspóricos –, esse exercício de reconstrução da dignidade não aparece, na escritura de Baldwin, tingido com tintas meramente laudatórias; ele é revestido de uma complexidade e de contradições que sinalizam a perenidade dos efeitos da experiência de raça na vida de quem foi de alguma forma tocado por ela: “Mas, não, ele trouxe de lá apenas rum preto e um orgulho mais negro ainda, acompanhados de visões encantadas [...]” (Baldwin, 1970, p. 16). Essa observação mostra que a figura paterna, em Baldwin, é uma presença ambígua, que encarna a contradição entre força e impotência, orgulho e dor, origem e exílio, revelando que o exílio geográfico se transmuta, ao fim e ao cabo, num exílio simbólico, dentro de uma sociedade racista que nega sua humanidade e sua paternidade. Como consequência, na obra, temos uma crítica decolonial devidamente marcada, a despeito de seus próprios paradoxos. O orgulho negro preconizado pelo pai, atravessado pela nostalgia e pela idealização de uma África mítica, possui dificuldades, por força da colonialidade do poder, para

ser traduzida para a vida concreta, de modo que a "raça de reis mais nobre do que Roma ou Judá [e] mais poderosa do que o Egito" (Baldwin, 1970, p. 16) se apresenta como uma mitologia compensatória, pois, ao passo que se apresenta uma tentativa de restaurar a dignidade perdida pela colonização e pelo racismo, termina-se por isolar o sujeito em sua própria fantasia, que se esfacela diante dos dados cruéis da realidade: "[...] nos enchia de glórias as quais faziam a gente sentir-se mais desajeitados do que nos sentíamos com os sapatos de segunda mão que usávamos" (Baldwin, 1970, p. 16). Num primeiro plano de leitura, essa glória que não cabe na precariedade da vida real pode parecer o fracasso das narrativas heroicas herdadas da diáspora, entretanto, pela forma como Baldwin organiza a trama, ela propõe outra forma de paternidade, não exatamente aquela herdada do esplendor do passado, mas aquela que se constitui pelo reconhecimento da dor, do desajuste, da vulnerabilidade e da incompletude como legados legítimos. Baldwin, então, reconstrói a genealogia negra não como descendência de reis ou de escravos, mas como linhagem de sobreviventes; uma genealogia que, a despeito de ser fragmentada, é autêntica; não depende de títulos, e sim de resistência, como se fosse um instrumental de testemunho – o testemunho de uma história coletiva marcada pela despossessão.

A partir dessa perspectiva, o pai de Leo apresenta-se como uma figura de presença inequívoca e, mesmo às voltas com sua batalha diária para prover o sustento da família, não se furta ao acompanhamento do desenvolvimento dos filhos. Apesar de suas falhas e de seus laivos machistas, ele tenta exercer sua paternidade, orientando e buscando tornar o terreno mais transitável para os seus. Isso transparece, no texto, quando Leo narra as idas à feira e serve, a seu modo, para que Baldwin desconstrua a imagem da paternidade negra, geralmente retratada como predominantemente ausente e, quando presente, extremamente violenta:

> [...] de quando em vez, sob o pretexto de que minha mãe não sabia fazer compras, êle vinha conosco até debaixo da ponte, a fim de ensinar minha mãe. Lá estaria êle, todo peculiar, em mangas de camisa, o que o tornava bastante jovem; e, como nossa mãe não mostrava nenhuma disposição de receber suas lições de como fazer compras, êle se virava para Caleb e para mim. "Vejam aquela mulher," êle diria, apontando uma mulher que estava pesando alguma coisa, "será que não dá para ela ver a mão daquele judeu em cima da balança? Vocês estão vendo aquilo?" A gente concordava que tinha visto, quer sim, quer não. Êle dizia friamente: "Vocês têm de ficar de olho nêles o tempo todo [...] Nós precisamos de um profeta para fortalecer as nossas mentes e liderar-nos para fora deste inferno".
>
> Ele pegaria um peixe, abrindo as suas guelras e trazendo-o bem perto do nariz. "Vocês estão vendo? Este peixe parece fresco, não parece? Bem, êste peixe não está tão fresco quanto eu, e eu estou sempre fora d'água. Êles botaram remédio neste peixe. Vamos-nos." E iria se afastar da banca de peixes, deixando o proprietário boquiaberto; um pouco embaraçado, mas, por outro

> lado, contente pelo fato de papai ser tão esperto. Nesse ínterim, minha mãe ia terminando as suas compras. Ela era muito feliz nesses dias, porque nosso pai estava contente. Êle sentia-se feliz, embora pareça estranho isso, em ir com a espôsa e seus dois filhos fazer compras (Baldwin, 1970, p. 22- 23).

Num primeiro momento, notamos que o pai de Leo, ao afirmar que a "mãe não sabia fazer compras" (Baldwin, 1970, p. 22) e se colocar na posição de quem precisa ensinar, encena claramente uma lógica patriarcal de tutela, posicionando a esposa como alguém incapaz ou inexperiente. A narração evidencia uma ideologia machista internalizada pelo pai, cujo comportamento didático e performativo, confirma, em certa medida, essa postura de superioridade masculina. Por outro lado, Leo mostra que a mãe não adere à lógica da tutela: não "mostra disposição" para aprender e ignora as suas lições. Quando o pai não se mostra reativo ao desdém da esposa, esse comportamento é apresentado por Baldwin como uma espécie de desconstrução, pois desestabiliza o papel de "instrutor" que ele tenta assumir. Tal resistência – notadamente discreta, mas firme – funciona, na trama, como uma estratégia de autonomia; não se apresenta como uma emancipação proclamada, heroica ou explícita, mas como uma emancipação centrada na negação, típica de muitos que transitam dentro de estruturas opressivas. A mãe não confronta, mas também não se submete, porque não legitima a autoridade que ele tenta exercer sobre ela. Sob tal ótica, a impressão que nos advém é que Baldwin faz um aceno, ainda que tímido, às questões de gênero, construindo uma figura feminina que resiste ao poder patriarcal pela contenção, pelo gesto mínimo desconstrutivo e pela recusa do teatro masculino.

Com isso, Baldwin tece um efeito narrativo irônico, com o objetivo de expor o ridículo da autoridade masculina. Desenha o pai como um personagem quase cômico ("todo peculiar", "em mangas de camisa", cheio de posturas), cuja performance exagerada, no fundo, acaba desvelando a sua fragilidade, num episódio em que a força simbólica não está com ele, mas com a esposa. Nesse processo de desconstrução, o pai de Leo, mesmo sob a fachada de autoridade que ele quer performar, é aquele que demonstra vulnerabilidade em meio a situações de tensão permanente entre dignidade e sobrevivência, marcas da experiência negra estadunidense. Em tais circunstâncias, ele endossa a reação dos filhos à política da morte patrocinada pelo Estado, mesmo que isso lhe provocasse dor e desespero diante da humilhação racial:

> Papai tinha a postura petrificada e bestificada dos loucos. Parecia ser um dêles. O braço que me comprimia pressionava-me cada vez mais e comecei a sentir algo parecido com dor. Mas queixa alguma saiu dos meus lábios. Coloquei a minha mão em seu rosto, e êle voltou-se para mim, transfigurado. Sorria.

> Como meu pai era belo naquele momento – e colocou as suas mãos enormes por sôbre as minhas. Voltou-se em seguida para Caleb:
> "Foi só isso que aconteceu? E o que disseram vocês?"
> "E o que eu poderia dizer. Se eu estivesse sozinho teria sido diferente. Mas o Léo estava ali e eu tinha receio do que lhe poderia acontecer. O senhor conhece muito bem aquêles malditos policiais. É impossível ficar mais por baixo dêles até que êles façam com que o senhor baixe a uma sepultura, sete palmos abaixo da terra".
> "Certo, meu filho. Você agiu corretamente. Não posso censurá-lo por causa disso" (Baldwin, 1970, p. 58).

Diante do relato dos abusos perpetrados pela polícia contra seus filhos, a imagem inicial do pai é descrita pelo narrador como a de um corpo que, ao mesmo tempo em que se apresenta petrificado, em estado de choque, um reflexo da força das emoções, também se transmuta numa figura raivosa, cujos sentimentos o transformam num reator prestes a entrar em atividade. Esse revolver de sensações antitéticas revelam o momento em que o corpo negro, pressionado pela violência estrutural, está à beira do descontrole, refletindo uma carga emocional que excede o que o mundo permite expressar. No auge desse conflito emocional, o pai de Leo o aperta com força ("comecei a sentir algo parecido com dor" (Baldwin, 1970, p. 58), gesto que, aos poucos, desvanece ante o toque singelo do filho, abrindo-se num instante de profunda humanidade. As mãos do filho acalmam, humanizam, suspendem a loucura, como se Leo segurasse o pai no mundo, impedindo-o de desabar. Valendo-se desse jogo polarizado, em que se contrasta subitamente a violência e a ternura transfigurada, Baldwin constrói um momento de profunda beleza, quase sagrado ("Como meu pai era belo naquele momento"), salientando o amor paterno-filial, a vulnerabilidade exposta e a reconciliação momentânea com o próprio desespero diante da necessidade de sobrevivência. Quando Caleb conta que não reagiu à provocação policial para proteger Leo, seu dizer externaliza profundidade e traços evidentes de percepção política, já que demonstram o poder absoluto da polícia sobre os corpos negros, a possibilidade em virtualidade da violência letal e o entendimento de que a obediência, em determinados contextos, não é covardia, mas estratégia de sobrevivência. Diante da sagacidade do filho mais velho, o pai é tomado por completo pela emoção: "Você agiu corretamente. Não posso censurá-lo" , fala que evidencia que a ira sentida não era endereçada aos filhos, mas ao sistema que os obriga à submissão para continuar vivos.

Por vezes, o clima tenso que insistia em adentrar o perímetro do lar de Leo cedia espaço a momentos de alegria, nos quais seu pai, na convivência com os filhos, esquecia por um instante o peso de prover a formação integral deles em uma sociedade que lhes negava a condição de humanidade. Nesses momentos, ele brincava e sorria, mesmo que o mundo ao redor conspirasse para silenciá-lo:

> Se era tempo de calor, então, comprávamos uma *melancia,* que era carregada tanto pelo meu pai como por Caleb, brigando um com o outro por este privilégio.
> E era tremendamente maravilhoso vê-los brigando por causa daquilo, cada um acusando o outro de ser muito velho e meu pai insistindo que se Caleb carregasse a melancia da forma que êle estava carregando, tôdas as garotas do bairro iriam dar risada dêle pelo resto da vida. "Pela honra da família, homem," êle disse, "assim o nome da família não vai ficar desonrado, Caleb, deixe que eu carrego a melancia. Você vai quebrar a sua espinha." "O Léo está vendo que o senhor está errado [...]" De vez em quando isto originava uma *corrida* entre os dois até as *escadas* de nossa casa. Nosso pai geralmente vencia, uma vêz que Caleb tinha em seu desfavor o pêso e a forma da melancia. Ambos se pareciam demais um com o outro por aquêles dias – ambos enormes, ambos negros, ambos sorridentes. Caleb sempre parecia completamente à vontade quando êle ria. Êle ria com todo o seu corpo, às vêzes tocando os seus *ombros* contra os da gente, ou encostando a sua cabeça no seu *peito* por um momento ou então tentando pegá-lo pelo quarto ou pelo quarteirão. Eu sempre ouvia a sua *risada.* Êle também sempre estava feliz naquele tempo (Baldwin, 1970, p. 23-24, grifos nossos).

Nessa cena do cotidiano, percebemos a habilidade de Baldwin em manejar as palavras para esculpir imagens que sugerem a intimidade e a alegria entre o pai de Leo e seus filhos, criando uma prosa que combina lirismo, precisão afetiva e subtexto político, sem jamais abandonar a materialidade do cotidiano. Nessa perspectiva, a escolha de palavras e expressões ligadas ao campo do cotidiano doméstico e da familiaridade não é acidental; pelo contrário, o vocabulário corporal e concreto *(melancia, carregar, corrida, escadas, risada, ombros, peito*) cria um espaço literário no qual o corpo negro é deslocado do imaginário cristalizado pela sociedade hegemônica e inserido, a nosso ver, numa dimensão onde não é visto como ameaça, alvo ou força de trabalho, mas como matéria viva, afetiva e lúdica. Nesse deslocamento,

a melancia, aparentemente um elemento banal, além de ser o símbolo de uma disputa marcada pelo afeto, é utilizada por Baldwin para promover a subversão de um estereótipo que remonta à colonização. Em terras estadunidenses, a contiguidade entre os povos diaspóricos e a melancia é notória, já que foram os negros que introduziram essa espécie nos Estados Unidos, fazendo surgir a relação direta entre eles. Como efeito da construção de um imaginário racista dentro da sociedade hegemônica, brancos do Sul tentaram conspurcar tal relação, fazendo com que a melancia, considerada *a priori* um símbolo da emancipação e da liberdade, passasse a ser vista como epítome da subalternidade, da sujeira e da indolência, algo que, associado exclusivamente aos negros, levou muitos deles a sentirem vergonha e a não admitirem o consumo desse fruto, como destaca William R. Black (2014)[178]. Exemplo disso pode ser encontrado nas declarações

[178] Disponível em: https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/how-watermelons-became-a-racist-trope/383529/. Acesso em: 01 dez. 2025.

de James Baldwin presentes em A vergonha é um sentimento revolucionário, de Frédéric Gros: “Eu tinha vergonha da vida na igreja, vergonha de meu pai, do blues, do jazz, e, claro, vergonha de melancias. Tudo isso eram estereótipos que este país inflige aos negros: que todos comemos melancia, que passamos nosso tempo fazendo nada e cantando blues, e tudo mais” (Baldwin *apud* Gros, 2023, p. 142). Esse sentimento de vergonha parece ser ressignificado nas páginas de *O preço da glória*. Baldwin, ao recorrer à imagem da melancia, subverte o signo por dentro, de modo que o fruto, em sua tessitura literária, não é traduzido como uma chacota externa, mas como motivo de festa íntima. A linguagem decolonial de Baldwin opera, nesse episódio, um gesto político fundamental, transformando um símbolo degradado pela cultura branca em objeto de alegria e vínculos familiares.

Dentro dessa lógica, o uso da palavra homem, a invocação da *honra da família* e o tom hiperbólico (“o nome da família não vai ficar desonrado” revelam, no episódio da melancia, um tipo de construção narrativa marcada por um humor que, ao mesmo tempo em que reforça os laços entre pai e filho, brinca com códigos de masculinidade para ironizar e criticar a própria ideia de honra em um país que, sistematicamente, desonra os homens negros. Com tais elementos, Baldwin promove um gesto literário sutil, em que a denúncia explícita não aparece delineada, mas a ironia abre fendas para que a crítica social entre pelos interstícios da cena doméstica.

Ainda nesse contexto da cena familiar perpassada de alegria, podemos notar que o riso, geralmente utilizado como mecanismo de desumanização e opressão contra homens negros, é deslocado de sua posição historicamente construída. O corpo negro, frequentemente alvejado pelo riso como uma forma de subalternizá-lo ou ridicularizá-lo, passa a ocupar um lugar em que pode se valer dele como um gesto total. O riso a que se permitem os coloca numa posição de agente, de modo que o corpo negro não é descrito como objeto observado, mas como uma energia vital, que se espalha, invade os espaços e cria sinergia, acionando o tato e o contato como dispositivos da comunhão. O corpo do pai negro, nessa ambiência específica, não é contido; ele é expansivo, sensorial, afetuoso, contrastando com a sociedade racista americana, que tenta restringi-lo numa redoma de comportamentos bestiais. Com essas filigranas, Baldwin quer que o leitor sinta a luminosidade desses gestos e desses risos, sabendo que essa luminosidade contrasta com o sofrimento estrutural que permeia toda a obra, algo que demonstra a sua capacidade de manejo sensível de sua narrativa.

Nesse sentido, a sensibilidade demonstrada pelo pai de Leo, mesmo carregando as marcas da colonialidade do poder sobre o exercício de sua masculinidade, permite a ele apoiar as decisões dos filhos na busca por caminhos próprios, ainda que implicasse deixá-los sair de

debaixo do guarda-chuva de sua proteção e se lançarem ao desconhecido das rotas incertas. Isso pode ser observado, na trama, quando Caleb decide partir para a Califórnia e, posteriormente, seguir para o serviço militar no exterior; e quando Leo, a despeito de exercer um ofício predominantemente ocupado por brancos, decide tornar-se ator. O pai era um homem simples, impossibilitado pelas intempéries da vida de ter contato com a arte, exceto pela memória afetiva da dança em sua ilha natal, mas conservava capacidade de se emocionar com o cartaz da peça de um Leo em início de carreira, numa cena que sintetiza a vitória da emotividade sobre a truculência imposta pelo racismo:

> "Nós estrearemos – a peça estréia", – peguei meu caderno do chão e tirei minhas anotações ensopadas, olhando para o cartaz que anunciava a peça; fiquei muito orgulhoso de repente, meu nome estava nele – eu o achei, não estava muito estragado. Dei-o para ela: "você vê, mamãe? Nós estrearemos daqui há uma semana".
> Ela olhou para meu pai que veio lê-lo por sôbre os ombros. Sorriu novamente, e deu-o para êle. – "Leia-o", – ela disse, – "seus olhos estão melhores que os meus. Leia-o alto, assim Caleb pode ouvir".
> E assim meu pai [o] leu [...]. Meu pai e minha mãe olharam para mim. – "Vê, mamãe?" – disse. "Vê?"
> Meu pai dobrou o cartaz. – "Você acha que poderemos ir lá, minha velha?" – Ele estava sorrindo. Eu não havia imaginado o quanto ele amava minha mãe (Baldwin, 1970, p. 360- 361).

Ao analisarmos essa sequência, percebemos muitas camadas de leitura que se sobrepõem e revelam a maneira disruptiva com que Baldwin (des)constrói a figura do pai de Leo. É interessante observar, a partir da leitura desse trecho, que, quando o cartaz é lido e Leo pergunta "'Vê, mamãe? [...] Vê?'", a resposta significativa vem no bojo da reação do pai: "Meu pai dobrou o cartaz. – 'Você acha que poderemos ir lá, minha velha?' – Ele estava sorrindo". Temos, portanto, um pai que deseja participar, estar presente na conquista do filho – algo que as perspectivas coloniais seccionaram com a suposta incapacidade emocional dos homens negros. Ao apresentar um pai que possui uma sintonia fina com os filhos, orgulha-se deles e consulta a esposa acerca da possibilidade de irem assistir à peça (gesto que desafia a masculinidade colonial baseada no comando), Baldwin devolve ao pai negro a possibilidade do afeto, algo que seguramente funciona como uma inversão psíquica do ambiente em que o autor viveu em sua infância no Harlem, com seu pai violento, opressivo, intransigente e castrador. Sendo assim, a sensação que a leitura nos dá é que Baldwin, por meio de sua ficção, se defronta e contesta seu passado, que ele reconstrói como se criasse uma ambiência familiar e uma relação paternal que gostaria de ter vivido. Logo, a paternidade construída por Baldwin, em *O preço da glória*, deve ser compreendida como um ato político de reparação.

Embora a abordagem sobre Leo em seu núcleo familiar, principalmente em sua relação com o pai, possa parecer tangencial à discussão aqui proposta, ela é fundamental, pois é justamente nesse contexto que se constituem as condições para que Leo possa confiar em si mesmo, sonhar com o imponderável em um mundo que só lhe oferecia negativas e, acima de tudo, mobilizar o orgulho como um dispositivo de insurgência. A sequência da leitura do cartaz da estreia da peça, em especial, parece funcionar como o elemento catalisador desse orgulho, porque esse gesto, aparentemente simples, desvela o processo de confirmação comunitária da conquista. Assim, a vitória de Leo não é isolada: é de todos, é partilhada. A família, a nosso ver, devolve a Leo aquilo que a colonialidade insistentemente tentou apagar: o senso de pertencimento e o direito ao orgulho, sentimento que, para os povos diaspóricos, opera como uma contra colonização simbólica, um enfrentamento da narrativa dominante que sempre ensinou aos sujeitos racializados a vergonha de si, a menoridade e a invisibilidade. É a partir da família – da mãe, de Caleb e, sobretudo, do pai – que Leo passa a enxergar novas possibilidades de existência, e seu corpo, pluridimensional na visão de Baldwin, pode também ser lido a partir de uma perspectiva estética.

5.6 O corpo estético: um olhar crítico sobre a colonialidade na arte

No primeiro capítulo deste trabalho, ao apresentarmos as premissas norteadoras da teoria decolonial, com base na episteme de Kilomba (2019), salientamos que, com a luta decolonial, o corpo negro, outrora invisibilizado pelos efeitos da colonialidade, adquire um novo status, o de um indivíduo que pode falar. Falar, nesse caso, não pode ser entendido como mero código linguístico e, sim, como um gesto corporal, uma espécie de presença que se impõe. O corpo negro que fala carrega, notadamente, marcas, memórias e feridas, e, ao se expressar, performatiza essas marcas, transformando a fala não apenas numa ação situada, mas também numa inscrição sensível e criativa do corpo no mundo, fazendo da palavra e da arte instâncias que se reclamam mutuamente. Isto é, quando tomada como um instrumental de insurgência decolonial, a fala, compreendida em diversas acepções e direcionamentos, é capaz de criar mundos frente ao silenciamento, gerar narrativas próprias diante das narrativas coloniais impostas, produzir presença onde antes se buscou ausência e, por fim, reafirmar cosmologias onde antes se tentou impor uma única epistemologia, como destacamos. Nessa concepção, falar é semelhante à arte, porque não reproduz apenas o real, ressignifica-o; não repete normas coloniais, inventa uma linguagem própria; não apenas expressa, produz formas de vida. Quando Baldwin opta por fazer de Leo Proudhammer um artista, essa escolha não é aleatória; ela tem a

função de potencializar, com os recursos que são próprios da arte, o seu discurso decolonial, razão pela qual dedicamos um certo esforço para compreender esse dinâmica, já que ela ajuda e robustece o ponto de vista que norteia este trabalho.

Em seu exercício de desconstrução decolonial, Baldwin começa mostrando como a alma de Leo foi sendo tocada pela arte que, naquele contexto de pobreza do Harlem, funcionava não só como um anestésico para as agruras do cotidiano, mas igualmente como uma janela por onde ele enxergava as linhas do horizonte, onde todos os sonhos se tornam realizáveis. Acompanhado do irmão, Caleb, Leo costumava frequentar as sessões de cinema do bairro, onde se encantava tanto pela imponência dos atores em cena quanto pelo enredo de tantas tramas que alimentaram o seu imaginário de aventuras, embates e paixões proibidas. A cada nova história assistida, seu desejo pelas artes se expandia, até que, confidenciando seus planos para o futuro, Leo revela para Caleb que seguirá o caminho da arte: "eu sei que as probabilidades estão contra mim [...] só sei que não quero ser um zelador, entende? Eu só sei disso. Só sei que não posso trabalhar nas espécies de trabalho que êles nos oferecem. Pode ser que eu não consiga ser um ator, mesmo assim [...] Mas tenho que tentar" (Baldwin, 1970, p. 190-191). Ao expressar que "as probabilidades estão contra mim", Leo, apesar da pouca idade, tinha consciência de que o peso das estruturas sociais e raciais, marcadas historicamente por elitismo e racialização, limita o acesso de homens negros, geralmente oriundos de contextos de precariedade social, a carreiras artísticas; entretanto, a despeito dessa consciência, seu desejo de insurgir era maior, transformando-se em um gesto de autodeterminação, por meio do qual ocorre a recusa à destinação colonial de seu corpo e de sua vida. O desejo artístico de Leo se torna, nessa conjuntura, um ato de resistência, um esforço para que ele afirmasse sua subjetividade contra o horizonte imposto a indivíduos negros.

Mas Leo pagaria um preço por tentar rasurar o sistema, e o início de sua carreira, cumprindo suas próprias expectativas, não foi fácil. Ao lado de Bárbara, uma moça sulista, Leo obteve uma espécie de estágio na Companhia de Teatro de Lola Marquands, sob a promessa de que, transcorrido algum tempo, seria submetido a um teste de atuação para uma possível inclusão no elenco. Seu trabalho, na companhia de Bárbara e Jerry, um jovem italiano, não se restringia à coxia do teatro, estendia-se a atividades de toda ordem pelas ruas da cidade, onde experimentava o ódio seletivo da população:

> Detestavam Jerry por ser italiano, desprezavam Bárbara por não ser e, portanto, não tinham desculpas e me odiavam porque eu parecia não tomar conhecimento de Bárbara e Jerry serem brancos. De fato, eu parecia não dar conta de que era negro e isto os enchia de uma tamanha exasperação, de tal expectativa que, quando eu terminava de jantar, as mãos da garçonete tremiam

> quando ela me servia o café e o povo se esquivava, fitando-me como se eu estivesse tomado por maus espíritos. Eu, é claro, menosprezava-os. Eles mesmo não tinham convicção do conceito que tinham a nosso respeito, pois caso a tivessem, complicariam a minha vida ali e me botariam para correr da cidade. Mas ainda assim não o ousariam fazê-lo devido às minhas ligações com o Centro. Naturalmente, êles diziam horrores a respeito de nós três. Suas almas eram como vidraças sujas; e nós obsequiosamente representávamos para êles as suas próprias fantasias. Quando Jerry e eu caminhávamos pela cidade, por exemplo, todo mundo chegava à conclusão de que éramos homossexuais. Por que outra razão andaríamos sempre juntos, às vêzes, abraçados um ao outro. Se Jerry não fôsse de corpo tão avantajado e eu tão ousado, teríamos pago – mais freqüentemente do que fazíamos – um sangrento preço por isso. Mas o porte de Jerry os intimidava e os desconcertava; as suas maneiras não lembravam nada de homossexual, e o mesmo sucedendo comigo, que parecia contradizer a minha côr; por fim, ninguém ficava entusiasmado em nos perturbar. Naturalmente, quando Bárbara andava com Jerry bastava ela encostar a cabeça no seu ombro para que os dois, imediatamente, se transformassem em um par de namorados distraídos e apaixonados. Quando nós três andávamos juntos de mãos dadas, o alvorôço era total (Baldwin, 1970, p. 118).

Esse contexto de ódio e discriminação se materializa na ideia de que existem comportamentos interditados aos corpos negros, servindo como base para discursos como o que se segue: “nós nunca temos problemas com a gente de cor dessa cidade — eles são o melhor punhado de negros que você poderia encontrar. Trabalham muito, guardam dinheiro e vão à igreja” (Baldwin, 1970, p. 221). Na essência desses dizeres, residia a máxima da formulação perfeita da respeitabilidade racial. De um lado, temos o bom negro – inofensivo e tolerado –, aquele que trabalha duro, economiza, frequenta a Igreja e obedece à cartilha da obediência racial; de outro lado, temos o negro selvagem – indisciplinado e perigoso –, aquele que se entrega a excessos, a festinhas desregradas, a mulheres fáceis, ao vício e aos ímpetos artísticos. Ou seja, ao desejar ser artista, Leo está ultrapassando a linha de cor, deixando de ser o “*negro aceitável*” para se tornar o “*negro problemático”.* Consequentemente, a linha de cor não opera apenas pela raça. Ela, de forma difusa, intersecciona classe, moralidade sexual, religiosidade, traduzindo-se como uma barreira que não se restringe à cisão entre brancos e negros, mas se apresenta como um regime de classificação e de controle que penetra nos próprios modos de vida da comunidade negra, por meio da política do medo: “Permaneça com a sua gente [...] e não se meterá em encrencas” (Baldwin, 1970, p. 221).

Contudo, Leo decidiu arranjar encrenca. Seu desejo era maior que o medo, e a necessidade de se sentir alguém o fez suportar os desafios do início da carreira. Exercendo muitas funções no Celeiro (como era chamada a Companhia de Lola Marquands), teve o primeiro contato com o palco, momento em que seus horizontes se ampliaram numa espécie de insight ontológico: “Eu não me lembro mais dos detalhes da cena, mas eu creio que, talvez,

nunca mais me esquecerei como fiquei chocado, como gaguejei [...]. De qualquer forma, esta cena estava há muito em minha alma, desde aquele dia à tarde, quando eu perambulei pelo palco do Celeiro Verde, e minha voz ecoou por todos os lados" (Baldwin, 1970, p. 123). Assim, em um dos seus primeiros contatos com a arte teatral, o eco literal da sua voz se converte, em nosso entender, num eco simbólico, uma ressonância metafórica para a experiência de um sujeito que tenta se localizar num espaço que replica a sua presença de forma amplificada. O fato de não haver nenhum alocutário naquele espaço, restando apenas uma voz reflexiva, como um duplo, potencializa aquilo que o narrador precisa saber sobre si mesmo. E essa cena deixa entrever a construção de uma consciência pluridimensional. O narrador, sozinho, imerso naquele espaço vazio e atento à ressonância de sua voz, se depara, pela primeira vez, com a materialidade da performance artística, a fragilidade da expressão e da responsabilidade de ocupar aquele espaço que não é apenas criativo, ele é também social e identitário. Esse momento epifânico, ainda que traumático, representa uma nova fase da construção ontológica de um eu que se reconhece como sujeito exposto e que precisa lidar com a própria voz e com a lógica do olhar do outro hegemônico – tarefa que, de início, lhe pareceu extremamente difícil.

Isso ocorreu porque a consciência, despertada naquele primeiro contato com o palco, vai se expandindo a partir das incursões incipientes no ofício que escolhera, momento em que ele confirma que, também na arte, os efeitos da colonialidade incidem, limitando os expedientes de representação ficcional dos corpos negros por meio de personagens subalternizados. O palco que, a princípio, ofereceu-lhe um nível de consciência capaz de fazê-lo perceber-se como pertencente àquele espaço – reconhecendo a própria voz –, vai se transformando, por força da experiência racial, num ambiente de apagamento, contra o qual o narrador precisaria lutar. A batalha que ele travara no Harlem em busca de uma existência plena também se prolongaria no campo da arte, pois o racismo é uma nódoa que acompanha o corpo negro onde quer que ele esteja:

> Eu gostaria de ter sabido – mas, uma das razões de eu ser tão vulnerável naqueles dias era a minha vergonha desconhecida e fúria indescritível referente à minha carreira. Com efeito, eu tinha aparecido no palco apenas umas quatro ou cinco vezes, em todas elas trabalhando em algum teatro pequeno, em suas excursões por todas as partes do maldito país [...] E, meu Deus! Que papéis me davam! Papéis – isso é elogio. Quando fiz, profissionalmente, a minha primeira aparição no palco, inevitavelmente carregava uma bandeja. Ficava em cena cerca de um minuto e tinha que levá-la para um velho britânico, decadente, mas que era uma das grandes expressões da casa. [...] Eu agi daquela forma e as coisas se complicaram; porém, não creio que me incomodasse em aceitar um papel que tivesse relação com a vida que eu levava, a vida que eu conhecia, um papel que não fôsse um insulto ao meu próprio conceito de vida, de minha própria vida. Representei

> mordomo, palhaço e carregador. Mas de vez que êles nunca tinham existido na vida real, não havia um meio concebível de interpretá-los. E aprendia-se, portanto, muito antes de se aprender qualquer outra coisa, a mais abjeta confiança nos mais vergonhosos expedientes; aprendia-se, antes de qualquer outra coisa, o que é considerado a morte da arte: o desprêzo ao público (Baldwin, 1970, p. 289-290).

Leo se refere à sua fragilidade emocional como sequela de uma "vergonha desconhecida" e uma "fúria indescritível". Esses dois sentimentos operam, na prática, como forças subterrâneas, difíceis de serem nomeadas, pois, ao fim e ao cabo, envolvem tanto a frustração profissional quanto um processo de inalação da violência racial. Endógena em um primeiro momento, essa vergonha emerge à superfície dos sentimentos a partir da consciência de que, desde o início, fora posicionado em papéis indignos – representações que negavam a sua experiência e sua própria ontologia. Em tais circunstâncias, a vergonha é "desconhecida", porque é oriunda de uma falta individual, nascendo de uma estrutura; a fúria, por sua vez, torna-se "indescritível", porque a linguagem dominante não oferece categorias que suportem o encargo de descrever o que significa enxergar a própria vida sendo sistematicamente rebaixada a estereótipos e caricaturas. Ao listar papéis que interpretou (mordomo, palhaço e carregador), Leo pontua que "eles nunca tinham existido na vida real" e, em razão disso, "não havia meio concebível de interpretá-los". O que significa que todos esses personagens constituem fantasias estereotípicas, projetadas pela imaginação branca sobre a corporalidade de homens negros. São irreais não porque são ficcionais, mas por serem ontologicamente falsos, carecendo de qualquer ressonância na vida negra concreta, se traduzindo como um conjunto de funções simbólicas engendradas para sistematizar a ficção a partir de parâmetros raciais. O negro, nessas configurações, não interpreta; ao contrário, é interpretado pelo olhar hegemônico, o que faz Leo chegar a uma patente constatação: quando o ator negro percebe que o público espera dele uma mentira agradável – a manutenção de fantasias raciais que sustentam sua autoestima e sua visão de mundo – ele não espera a verdade; deseja, em vez disso, confirmação. Aceitar o racismo como espetáculo é cultivar "a mais abjeta confiança nos mais vergonhosos expedientes" , de modo que o ator, impossibilitado de ser verdadeiro, passa a ter desprezo pelo público e, sobretudo, a desrespeitar-se – realidade que cria as condições para que a arte feneça: "[...] em nada me identificava com o personagem que eu interpretava. De forma alguma acreditava nas suas aflições, ou nas suas alegrias, e não encontrei, absolutamente, meios para representar um homem que, tendo matado um homem branco, se amargura e se arrepende sinceramente" (Baldwin, 1970, p. 291). A dificuldade de se encontrar nesses personagens se deve, na

perspectiva de Leo, ao fato de, até aquele momento, todas as produções com as quais se envolvera terem sido escritas por autores brancos:

> [...] em pequenos teatros experimentais, eu representei papéis escritos para homens brancos. E isto foi uma estranha espécie de revelação, mas a apresentação foi de desanimar. Eu sabia antes de tudo que, afinal de contas, não importava o nível de minha representação, digamos de Tom em Curral de Vidro, ou Mio em O fim do Verão; não tinha nenhuma oportunidade de ser contratado para representar êsses papéis. Para interpretá-los bem era necessário que se tivesse nascido com o dom de conhecer o ambiente em que se vivia. Era muito difícil persistir em se aprender aquilo que, no fim, fatalmente provaria ser uma linguagem vazia. E mesmo assim, alguém tinha que aprender, tinha que ser feito, pois seria humilhante ser julgado inepto quando o grande dia da oportunidade chegasse! [...] (Baldwin, 1970, p. 292).

Quando Leo diz "eu sabia […] que […] não tinha nenhuma oportunidade de ser contratado para representar êsses papéis", ele desvela a lógica que rege o universo teatral: o talento, o trabalho e o desvelo artístico são completamente desconsiderados, diante de uma linha pré-determinada que os corpos negros não devem transpor. Qualquer performance por parte do narrador seria, portanto, um exercício fadado ao fracasso; não promessa de sucesso. Nesse sentido, a falta de perspectiva real de algum tipo de êxito provoca uma fissura subjetiva, que transforma o ato de interpretar um papel de autoria branca numa constatação amarga: a de que tentar expressar-se dentro de uma linguagem que ele considera vazia apenas suscita desânimo e impotência. Leo assim a define, porque o teatro, dentro de uma lógica hegemônica, ancora-se sobre códigos culturais que sugerem a experiência branca como universal, de modo que, para o narrador, apreender aquela linguagem significava, fundamentalmente, assimilar valores e certos modos de ser e habitar o mundo que não lhe pertence – não por uma suposta incapacidade individual, mas por esses códigos serem engendrados pela hegemonia dominante. Ser vazia(o), nessas circunstâncias, não significa uma opacidade de sentido; antes, revela uma linguagem que, na sua visão, não se deixa habitar, o exclui e, mesmo quando dominada, não lhe propicia nenhuma perspectiva de futuro. Assim, o teatro para Leo deixa transparecer uma contradição: exige uma assimilação, mas não oferece nenhum tipo de dividendo para quem a aceita.

Seja como for, o narrador, a despeito de ter consciência da violência simbólica representada por aquelas peças, insiste: "alguém tinha que aprender, tinha que ser feito" (Baldwin, 1970, p. 292). Tal decisão, compreendida de modo paradoxal tanto como resistência quanto como humilhação, justifica-se pelo medo de permanecer inepto caso, um dia, algum espaço autêntico surgisse – mesmo sabendo, em seu íntimo, que as oportunidades para alguém como ele seriam provavelmente parcas.

Noutros termos, Leo precisa, como é comum em subjetividades marcadas pelo racismo, se provar a todo momento, mesmo estando num jogo cujas regras foram feitas para excluir indivíduos como ele. Mas, mesmo assim, ele lutava, a seu modo, tentando, conforme suas próprias palavras, "testar" as suas "possibilidades contra o estabelecido". Tal comportamento, no entanto, era confundido, com muita frequência, como irascível, quando, de fato, representava uma tentativa de rasurar o sistema artístico que acabava isolando-o: "[...] e, dessa forma, os primeiros anos de minha vida foram, de forma geral, muito solitários e, certamente, muito marcados por batalhas, assim eu era considerado por tôdas as pessoas, como alguém muito difícil" (Baldwin, 1970, p. 293).

Isolado no teatro e na vida – já que evitava contato com a família para ocultar a precariedade em que estava vivendo –, Leo passa a sentir que o álcool, a vergonha e o medo estavam prestes a dominá-lo por completo. Todavia, foi em um bar, num momento de derrota, que surge a sua primeira grande oportunidade, que seria um divisor de águas em sua vida profissional e pessoal: o encontro com Ray Fisher que, reconhecendo seu talento, o indica para a produção experimental *O milho está verde*. Levado a um pequeno teatro em East Side, conhece Konstantine Rafaeleto, um diretor imigrante que, marcado pelas memórias da guerra, manifesta desconfiança em relação às obras "problemáticas" que alimentam mitos sociais sem produzir mudanças reais. É a partir do contato com Konstantine que Leo passa a experimentar certas vicissitudes no terreno das artes:

> Naquela manhã, quando Konstantine falava comigo, procurava olhar-me diretamente dentro dos olhos e estava tão concentrado naquilo que tentava dizer-me que não tinha coragem suficiente para me passar alguma droga qualquer. Êle não tentava me impressionar e não se sentia influenciado pela minha côr. Falava comigo de artista para artista, a respeito de um projeto que pretendia levar a cabo junto comigo. E isto era para mim um choque profundo, creio que êle não podia imaginar quão enorme era para mim êste choque, propiciando-me, ao mesmo tempo, um grande alívio. Ninguém no teatro, até aquela época, tinha se dirigido a mim naqueles têrmos. Não, eu tinha me acostumado ao sorriso que dissimulava uma noção de culpa. Os americanos estão sempre mentindo a si próprios com respeito ao compatriota que êles chamam de Negro, e sempre mentem para êles mesmos e eu cresci acostumado ao tom que procura a cumplicidade num crime não admitido. Os diretores com os quais eu tinha falado tinham que suspeitar, apesar de não o poder admitir, que os papéis que eu devia representar eram um insulto à minha masculinidade, assim como à minha capacidade artística. Eu podia ter a minha opinião a respeito do palhaço ou do porteiro que encarnava. Êles não ousariam tomar conhecimento daquela opinião. Naturalmente, eu não ousaria expô-la, contudo havia momentos em que eu ousava fazê-lo. Mas aquela tensão, gerada do conhecimento comum de uma mentira indescritível e muda, não estava presente no escritório de Konstantine naquela manhã. Era o primeiro diretor que eu encontrei, com quem eu realmente fiz questão de trabalhar. E por falar

> nisso, Konstantine fôra o primeiro diretor que se dirigira a mim perguntando se eu poderia desempenhar o papel oferecido (Baldwin, 1970, p. 349-350).

A relação entre Leo e Konstantine é norteada, em nosso entendimento, por uma espécie de *pensamento liminar*: um processo de inversão da *sociologia das ausências* que visa, como discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, validar modos de ser, existir e representar que foram solapados pela colonialidade e seus princípios basilares, pautados por uma epistemologia única, dominante e universal. Nesse encontro, portanto, não se reproduzem as hierarquias coloniais na dinâmica de construção da experiência artística; ao contrário, abre-se espaço para um diálogo horizontal, impensável na lógica dominante: "Êle não tentava me impressionar e não se sentia influenciado pela minha côr. Falava comigo de artista para artista, a respeito de um projeto que pretendia levar a cabo junto comigo" (Baldwin, 1970, p. 349-350). Leo – até então reconhecido no teatro por meio de categorias coloniais de apagamento que atingiam, simultaneamente, o domínio do seu ser (sua masculinidade e sua subjetividade) e de seus saberes (sua capacidade artística e sua competência técnica) – passou a ser tratado como um verdadeiro artista, uma potência criativa, ou ainda como um vetor de produção simbólica: exatamente aquilo que a colonialidade sempre tentou negar. Esse deslocamento epistêmico – em que sua visão de mundo, antes eclipsada, passa a ser considerada (Eu podia ter a minha opinião!) – causa em Leo um choque, uma verdadeira combinação de emoção, dor e descompressão. Tal processo, por um lado, desfaz a mentira que sustenta a opressão racial e, por outro, oferece-lhe as condições para não se deixar seduzir pela voz "que procura a cumplicidade num crime não admitido": *o pacto da branquitude*, que estrutura a sociedade e, neste caso, o teatro por meio do silenciamento.

Em linhas gerais, quando Baldwin decide projetar luz sobre a relação de Leo e Konstantine, sua narrativa parece trilhar um caminho perigoso, que seria, em tese, um contrassenso relativo ao cerne de sua obra: referimo-nos ao que se convencionou chamar de *o mito do salvador branco*. Numa leitura mais desidiosa, o fato de Konstantine ser o primeiro a tratar Leo como artista, fora da lógica do racismo institucionalizado, poderia tanto sugerir uma branquitude que reconhece a humanidade do negro agindo, como uma exceção moral, quanto aludir ao negro como um sujeito que precisa ser reconhecido para ser validado. Esse conjunto de ideias, por certo, poderia recentrar o branco como agente do acontecimento emancipatório. Dentro dessa lógica, é como se o branco, como propõem Themrise Khan, Kanakulya Dickson e Maïka Sondarjee, em *White Saviorismin International Development*, se prestasse a "um

esforço bondoso e altruísta para resolver os problemas de 'desenvolvimento' das comunidades negras" (2023, n.p.)179, quando ele foi o patrocinador ou o causador desses mesmos problemas.

Essa ideia, porém, não se sustenta, quando certos aspectos da narrativa de Baldwin são colocados em perspectiva. O primeiro questionamento a ser observado é: por que a mínima demonstração de respeito por parte de Konstantine aparece, numa leitura mais superficial, como gesto heroico? A resposta é violenta: o efeito da colonialidade é tão avassalador, que o mínimo gesto de humanidade se torna extraordinário. O mundo é tão estruturalmente opressor, que qualquer relação que não seja pautada pela lógica racial parece um milagre, o que, em termos práticos, sustenta a interpretação aqui proposta. A ênfase não deve incidir, nessa relação, num suposto "bom branco", mas na patologia da experiência de raça, que, entre outras coisas, transforma o reconhecimento em uma exceção. Sob essas condições, Konstantine não deve ser lido como redentor, posto que sua ação funciona como um dispositivo de denúncia da violência perpetrada pela sociedade hegemônica, de modo que tal cena, ainda que possa parecer salvadora, assim se apresenta porque o ambiente social é perpassado pelo racismo.

Não obstante tais evidências, a ideia do "branco salvador" só se estabelece quando a figura do negro é passiva e a figura do branco confere humanidade ao negro, conduzindo-o ao caminho da redenção. Longe disso, Leo é figura autônoma: tem consciência da violência estética e simbólica que lhe destinava papéis aviltantes; percebia a mentira estrutural da sociedade branca, que despertava nele um sentimento de fúria e resistência interna, e, por fim, formulava um pensamento crítico sobre a branquitude teatral. Logo, Leo já era um sujeito politizado e crítico antes do contato com Konstantine. O diretor não dá nada ao protagonista, apenas não rouba o que o sistema já vinha roubando – a sua humanidade e sua integridade como artista –, apesar de revelar certas limitações epistêmicas, como pode ser observado no excerto a seguir:

> Serviu-me café mais uma vez e disse: "Uma das coisas que mais me impressionaram neste país é a luta do povo negro para conseguir alguma instrução. Eu sempre penso que êste é um dos pontos mais sensíveis, contudo ninguém sabe nada a respeito disso. Se houvesse alguma peça a êsse respeito, provavelmente a apresentaria. Mas não conheço nenhuma, de modo que me decidi a começar a experiência com 'O milho está verde'. Penso que você entenderá o que quero dizer, quando você terminar de lê-la. Espero que o faça. Poucos elementos nesta peça estão realmente alienados à vida americana. Vocês têm cidades mineiras semelhantes àquela; com a graça de Deus, até piores do que aquela, e as pessoas gostam disso. O povo não varia muito de cidade para cidade, de qualquer forma" (Baldwin, 1970, p. 350).

[179] No original: *"a kind-hearted, altruistic effort to solve 'development' problems of Black, Brown and Indigenous communities"* (Khan; Dickson; Sondarjee, 2023, n.p.).

A fala de Konstantine desvela sua própria limitação, ainda que seu gesto seja bem intencionado. Embora queira ajudar, sua fala é por demais reveladora: ele não entende, de fato, a profundidade da experiência negra e acredita poder lidar com a questão racial como uma metáfora universal (como ao usar *O milho está verde*). Essa postura, além de não encontrar lastro na realidade, anuvia, em certa medida, a percepção de que ele ocupava uma posição estruturalmente privilegiada. Quando ele expressa que poucos elementos na peça estavam realmente "alienados à vida americana" e que "o povo não destoava muito de cidade para cidade", sua fala produz um efeito de apagamento das diferenças raciais, tratando a pobreza e a opressão como se fossem iguais para todos, o que está longe ser verdade. Assim, a relação entre Leo e Konstantine não é estruturada sobre a ideia de salvação, ela é, sim, de contraste, destacando, por meio da diferença, a violência da norma. Baldwin não se vale do expediente do branco salvador; em vez disso, denuncia a violência estrutural que torna a humanidade do protagonista uma exceção, violência social que é replicada no campo da arte.

Apesar da ótima recepção de Konstantine, Leo não se livrou de percalços durante toda a preparação que antecedeu a estreia. Bunny Nash, atriz veterana com a carreira em declínio, parecia deslocada naquele espaço simples de uma peça experimental, alheamento que era agravado, na sua visão, pelo fato de ter que contracenar com tantos negros. Instigados pela direção da peça para que promovessem uma verdadeira batalha entre Senhorita Moffat (personagem de Bunny) e Morgan Evans (personagem de Leo), as cenas foram ganhando uma tensão que, no texto teatral, era apenas insinuada, mas que, na prática, serviu como um mecanismo de crescimento cênico de ambos os atores. Apesar do estranhamento inicial, Bunny e Leo foram criando uma relação de cumplicidade e forte admiração, o que acabou culminando em um jogo de cena avassalador que marcou a estreia da peça, quando não apenas o garoto do Harlem se fez presente, mas todos aqueles que o antecederam e ali estavam em virtualidade:

> Quando a cortina subiu, eu sabia que ia vomitar, ali mesmo, em frente a todas aquelas pessoas. No momento em que disse a primeira linha, – "Não senhorita" – sabia que estava bem. Isso você percebe pelos outros atores e pela platéia. Bunny e eu estávamos trabalhando muito bem, e algo real, uma coisa agradável aconteceu em nossa cena no fim do primeiro ato, quando ela leu a composição de Morgan que lhe atribuiu qualidades de que ele não tomara conhecimento antes. Eu representei aquela cena em tudo que havia nela, por tudo que havia em mim, e por todos os garotos de cor na platéia – que prendiam sua respiração, sem dúvida alguma; era um silêncio indescritível em que você e a platéia se encontram – e para o pequeno Leo desaparecido, e por minha mãe e meu pai, e todas as esperanças e penas que residiam em mim. Pela primeira vez, pela primeiríssima vez, constatei a extensão fabulosa de minha felicidade: eu podia, se eu tivesse fé, transformar minha tristeza em vida e alegria. Poderia viver em pena e tristeza para sempre, mas se tivesse fé eu nunca seria inútil. Se eu tivesse fé, poderia fazer pelos outros o que eu senti

> que não tinha sido feito por mim, e se pudesse fazer aquilo, se pudesse dar, eu poderia viver (Baldwin, 1970, p. 364-365).

Baldwin intenciona com essa sequência mostrar que essa cena teatral não se resume a um mero sucesso artístico, mas que ela se traduz em um acontecimento político-existencial que tensiona os regimes coloniais de visibilidade e de valor. O medo que atravessa o narrador no início da cena, em nosso entender, é a manifestação física de uma pressão psicossomática da violência epistêmica que se abate contra os corpos negros, quando eles passam a ocupar um espaço historicamente interditado. Aquele palco, estruturado a partir de uma lógica branca e eurocentrada de representação, acaba se convertendo numa atmosfera de risco. Nela, o erro não seria apenas estético, mas também ontológico, já que o corpo negro possui o encargo de representar muito mais do que a si mesmo; sua presença, como uma resposta à colonialidade do ser, jamais será neutra. A virada artística de Leo ocorre por meio da primeira fala ("Não senhorita"), quando o narrador percebeu que "estava muito bem". Essa frase, ainda que simples, ganha na narrativa um efeito simbólico, pois remete à conquista da voz num espaço que sempre silenciara sujeitos como ele. Tal confirmação não é outorgada por uma instância abstrata, mas por uma dinâmica coletiva ("pelos outros atores e pela platéia") – movimento que sinaliza que a legitimidade da fala nasce do dialogismo, não da autorização colonial hegemônica. Mesmo assim, essa legitimação se apresenta como precária, dada a sua dependência de uma leitura sensível, capaz de reconhecer a humanidade onde outrora a colonialidade ensinou a ver deficiência. Nesse deslocamento paradigmático, a afirmação de que atuava "por todos os garotos de cor na platéia" mobiliza e insere a *mímesis* em outro lugar de enunciação. A representação não deve ser vista, aqui, como uma mera reprodução de um personagem, mas como um ato de responsabilidade histórica, em que outras vozes falam por meio de seu discurso. O narrador, em seu ofício estético, não representa apenas Morgan Evans, ele reinscreve, no interior da cena, uma outridade coletiva e mal representada, de tal modo que sua arte opera como um dispositivo de reversão daquilo que, na teoria decolonial, se denomina como *topologia do não-ser*, conforme já discutimos. Ao incluir o pequeno Leo desaparecido e seus pais no cerne da cena, o narrador transforma o palco num espaço de reparação simbólica, em que a realização pessoal só adquire sentido quando permite a redistribuição da humanidade e a pavimentação de caminhos para aqueles que ainda respiram amordaçados ou contidos na plateia.

Porém, Baldwin não pretende romantizar ou laurear esse gesto, de modo que a felicidade descoberta possui uma condicionante: depende de uma fé que não é religiosa em sentido restrito, mas ética e, em certa dimensão, política, já que permitiria a Leo converter a dor em

criação e afastar-se de uma inutilidade imaginária, que tolhe sonhos e esperanças, limitando os corpos negros a uma função meramente instrumental. A arte surge, então, como uma força motriz, um fazer que, definitivamente, não nega a tristeza, mas a transforma num gesto de alteridade que rompe o circuito da exclusão, permitindo aos corpos negros, confinados à invisibilidade ou à caricatura, se reconhecerem como sujeitos de emoção, expectativa e de uma existência una e partilhada. Esses corpos, portanto, deixam, de apenas aparecer e passam a ser. Sendo assim, com essa sequência, vê-se, nas ramagens do texto, uma potente denúncia perpetrada por Baldwin ao modo como o colonialismo e seus efeitos produziram a inutilidade como o destino inglório de um corpo negro – destino esse que Leo pretende rasurar:

> Nossa última cena veio, e eu pensei: nós atuamos bem. Eu sabia que representamos bem. A cortina desceu e nós ouvimos o caloroso aplauso da platéia. [...] Fomos bem de entrada e lá estava eu. Não há batismo, como no teatro, quando você fica de pé e curva sua cabeça e o aplauso da platéia cai sôbre você. Não há momento como aquele que é ao mesmo tempo bonito e assustador [...]. Curvei-me enquanto os negros, na platéia, batiam com os pés no chão e gritavam; voltei-me para trazer Bunny. Ela veio e ficamos lá juntos, curvamo-nos e a cortina baixava e subia. Saí deixando Bunny sozinha. A cortina subiu e desceu, e Bunny sorria e curvava. Bunny era uma professora, e mulher muito agradável; estendeu a mão para mim novamente e Connie deu uma joelhada no meu traseiro, empurrando-me. Eles estavam de pé aplaudindo. Bunny e eu curvamo-nos juntos e a cortina desceu e Bunny saiu; e então a cortina se levantou novamente e eu fiquei sozinho. Todos os anos de terror e temor daqueles 26 anos foram compensados naquele momento (Baldwin, 1970, p. 365).

Com base nesse excerto, podemos notar que, embora a estreia tenha sido auspiciosa, projetando luz sobre o corpo de Leo como artista, a colonialidade é extremamente resiliente, fato facilmente identificável, quando se observa a maneira como se direciona o protagonismo na peça. Com isso, Baldwin tece uma crítica ao sistema cultural que, mesmo produzindo uma peça com a maioria de negros, ainda possui uma pessoa branca como personagem central, fato que fica evidente pelas inscrições presentes no cartaz da peça: “O milho é verde, uma peça de Emily Williams, dirigida por Konstantine Rafaeleto, com fulano de tal, com sicrano de tal e beltrano de tal e, coadjuvante, impresso em baixo, Leo Proudhammer, como Morgan Evans” (Baldwin, 1970, p. 361). Essa espacialização gráfica no cartaz da peça simboliza, claramente, uma hierarquia cristalizada dentro da indústria cultural, por meio da qual os papéis centrais permanecem com os brancos, restando, aos atores negros, o lugar de suporte e de apoio – uma posição inscrita, literalmente, embaixo. Tal fato coaduna com o pensamento de Bigsby (1988), para quem Baldwin, com sua escritura, busca compreender e romper com a lógica de uma sociedade que ainda desejava incluí-lo, mas nos termos dela. Embora esse aspecto não tenha

escapado aos olhos de Baldwin, deixando bem claro que o narrador não ocupa uma posição de centralidade naquela peça, ele se vale de um recurso metafórico para sinalizar a importância daquele momento. Mesmo coadjuvante, é Leo quem recebe o aplauso isolado, quem permanece sozinho sob a luz, quem concentra o afeto da plateia. Ou seja, o poder simbólico do texto e da instituição teatral ainda mantêm Leo Proudhammer numa posição periférica; o seu destaque se impõe pela força do impacto do seu corpo, negro, em cena. O aplauso, especialmente o dos negros, indica um reconhecimento que não é norteado pelo roteiro oficial do espetáculo, mas por uma identificação histórica e racial, traduzida como centro de presença, de afeto e de memória coletiva. E o que Leo consegue com sua estreia não é uma queda do sistema, mas uma fissura, um prelúdio de uma busca por ferramentas de insurgência mais robustas, as quais ele consolidaria apenas após um longo amadurecimento artístico e político, operado tanto em solo estadunidense quanto em palcos internacionais:

> Nós certamente constituíamos um grande sucesso e estava claro que faríamos mais que sete representações. E realmente ficamos cerca de oito meses em cartaz e éramos o assunto de conversa da cidade; por muitas vêzes eu era o assunto principal. Fiz um pouco de televisão. Assinei contratos para filmar. Comecei a cantar em clubes noturnos e a gravar discos. Quando 'O milho é verde' saiu de cartaz, fiz meu primeiro filme e uma peça na Inglaterra; voltei para casa para fazer uma filmagem de 'Um Quarto no Céu', na Broadway, que foi um tremendo triunfo pessoal para mim. Havia vencido. Olhei o passado e considerei como havia conseguido o sucesso (Baldwin, 1970, p. 367).

Para além de uma recepção inicial, muitas outras passagens evidenciam o sucesso de Leo como ator. A mobilização midiática após o seu enfarte e o constante assédio do público mostram que ele foi alçado ao panteão dos grandes atores norte-americanos, posição que, avaliada no arrefecer da vida, revela um aspecto fundamental da visão arguta de Baldwin sobre o universo artístico:

> "Sempre me esforcei por ultrapassar a mim mesmo, sempre tentei realizar coisas nas quais eu não tinha certeza de poder fazer. Quando eu tinha certeza que podia levar a cabo uma empreitada qualquer, esmorecia-me o entusiasmo. De forma que você acaba por fazer sempre a mesma coisa e muito breve se transforma não num ator mas numa espécie de homem muito bem pago – um marionete". Tossi quando acabei de dizer essas palavras. E prossegui, surpreso bastante com a veemência de minhas palavras. "No meu particular caso isto foi ao mesmo tempo fácil e difícil. Quando eu digo mais fácil, eu penso que quero dizer que não sou de forma alguma – provável – de que quando subo ao palco o povo me note. Mas eu sou conhecido como um tipo duro de se encontrar – e um tipo deste tem necessariamente de ser o melhor, pelo menos um milhão de vêzes melhor do que outro qualquer – só para pisar o palco. E quando você começa a obter contratos – quando êles iniciam o seu lançamento" – diminuí o tom de voz – "bem, você obtém uma espécie de

> vantagem. Uma vantagem de que você não pode, de forma alguma, abrir mão" (Baldwin, 1970, p. 65).

Segundo o narrador, tornar-se ator foi uma experiência ambígua: fácil e difícil ao mesmo tempo. Fácil, não porque houvesse igualdade, mas porque a invisibilidade estruturante da experiência de raça fazia com que não se esperasse muito dele, o que lhe impôs uma exigência brutal: "um tipo deste tem necessariamente de ser o melhor – pelo menos um milhão de vezes melhor" (Baldwin, 1970, p. 65). Logo evidencia-se a lógica da colonialidade do mérito, por meio da qual o sujeito negro não ingressa no campo das artes como igual; ele só é tolerado se expor características excepcionais, provando ser mil vezes melhor, apenas para existir em cena.

As ponderações do narrador, após todo o sucesso obtido, acabam por revelar que o exercício da arte, num contexto de racialidade, pressupõe certos riscos e consequências. Em dado momento da carreira, a arte pensada como um mecanismo de rompimento dos tabus herdados, capaz de possibilitar a concepção de mundos alternativos, centrados numa ética da escuta e livres de mitos sociais opressivos, vai cedendo espaço a uma ação estética que se acomoda na segurança e na mera execução, em vez de se pautar na criação como um processo *in continuum*. Daí, a metáfora da marionete parece apropriada, já que denota a ideia de um ator que deixa de agir por causa de uma necessidade interna e, por consequência, limita-se a uma repetição de gestos previsíveis e lucrativos para atender às expectativas do mercado, do público e das instituições.

Essa constatação faz Leo mudar o tom. Sua voz sai entrecortada, entre os dentes, oclusiva, como se representasse o perímetro inconstante, ora enclausurado, ora pluridimensional, ora contraditório da ontologia forjada no contexto da experiência racial, escancarando-lhe a dimensão insuportável de um sucesso que, ao invés de libertar, de quebrar o silêncio, o coloca num ciclo vicioso de dependência, em que sua missão se transforma num esforço para proteger a sua posição. Isto é, no âmbito do sistema colonial-cultural, quem depende dele acaba sendo levado a não recusar o papel que lhe é oferecido. Consequentemente, o ator deixa de ser criador para tornar-se função social: o negro aceitável ou o caso de sucesso que confirma a exceção sem abalar a regra, sendo incapaz, portanto, por força da colonialidade, de criar o espaço adequado para que outros artistas negros também vejam a luz.

Leo é apresentado como um corpo visível, admirado publicamente e envolto por um sucesso que, longe de lhe trazer plenitude, resulta de uma trajetória extenuante marcada por dificuldades e entraves que provocam uma corrosão endógena de sua subjetividade. Refletindo a sua própria experiência como artista, na vida de Leo Proudhammer, James Baldwin articula,

em *O preço da glória*, uma crítica à sociedade estadunidense, que consome os corpos negros como entretenimento ou como símbolos, sem oferecer verdadeira cura, pertencimento ou conexão, envolvendo-o numa atmosfera perene de uma dor que, oriunda do passado, possui plena repercussão no presente. Em sua crítica, Baldwin apresenta essa dor como uma dimensão espiritual, que não somente evidencia um indivíduo em busca de um lugar na Casa Grande – uma alusão à escravidão e ao espaço simbólico da fama sob o controle branco –, mas também aprofunda essa crise de identidade e de pertencimento, percebida na metáfora do trem. Quando Leo se vale da imagem do trem, que sempre está de passagem, ele quer dizer que o brilho esmaeceu e restaram apenas o vazio, o silêncio e a busca por sentido. A metáfora do trem retoma temas recorrentes na escritura de James Baldwin, como o movimento, a fuga e a promessa de liberdade, mas assume, na obra, um tom profundamente melancólico. Leo não embarcou ou foi deixado para trás, restando para o artista uma ressaca emocional e espiritual de alguém que ofereceu tudo de si na busca de um lugar dissonante das expectativas coloniais, mas que ainda permanece cativo, à margem da comunidade, da história e de si mesmo.

Embora toda a discussão sobre o corpo estético acabe por nos deixar um gosto amargo, por conta do epílogo do ostracismo artístico de Leo, ela é extremamente importante, não só porque desvela como a colonialidade opera na arte, mas também porque compõe o mosaico da representação que o autor busca construir, servindo como um liame coesivo que articula o universo da arte ao campo do sexo e da afetividade. Foi a partir do contato com pessoas diretamente ligadas à Companhia de Teatro que Leo foi ampliando seus horizontes afetivos e, por extensão, as possibilidades de exercício de sua masculinidade que, desde cedo, mostrou-se (ex)cêntrica, ocupando as bordas daquilo que o sistema hegemônico e cristão considera aceitável ou normal. Baldwin nos apresenta novos horizontes para a masculinidade negra, sem deixar de evidenciar a força gravitacional que a experiência racial exerce sobre o universo dos afetos de homens negros. É isso que transforma sua crítica em um dispositivo profundamente potente, capaz de, a partir das filigranas e das contradições que envolvem a sexualidade dos homens negros, abordar, de forma prospectiva, a (de) colonialidade dos afetos.

5.7 O corpo afetivo-sexual: ligações interraciais, homoeróticas e incestuosas no contexto da colonialidade

Amparados na base teórica que norteia este trabalho, buscamos, ao longo dos três primeiros capítulos, desvelar como os efeitos da colonialidade do poder – por meio da decimação institucional e de um forte aparato discursivo pautado numa visão eurocêntrica de

mundo –, produzem um imaginário de desumanização do corpo negro. Dele, comumente, os homens negros não conseguem escapar, sendo, muitas vezes, coniventes com certos estereótipos, no afã de conseguir algum tipo de dividendo no universo da patriarquia hegemônica, como bem destacam Lemelle Jr. (2010) e hooks (2022). Para se constituir como força motriz da política racial que historicamente regeu os países marcados pela experiência da raça, esse imaginário sempre contou com o amparo de discursos religiosos, pseudocientíficos e estéticos, mobilizados para delinear a imagem do homem negro como um sujeito violento, criminoso, afetivamente irresponsável e portador de uma sexualidade desregrada e compulsoriamente heterossexual, confirmando aquilo que Monique Navarro Souza e Míriam Cristiane (2020, p. 37-38) denominaram de *colonialidade dos afetos*:

> [...] a colonialidade também se expressa nos modos de se relacionar e se experienciar as relações amorosas, ao perpetuar as concepções de um ideal do amor, baseado em uma verdade universal. O discurso platônico sobre um ideal do amor apresenta um descaso com o mundo sensível, dos afetos, da espiritualidade, da pluriversidade dos modos de relação e da diversidade dos encontros; da mesma forma, a universalização de uma verdade que ocasiona e continua a produzir epistemicídios de outros saberes em prol de um sujeito ideal, possuidor de uma razão universal. Ou seja, tais discursos coloniais constituem mecanismos institucionais que, por sua vez, invisibilizam, marginalizam e oprimem as demais formas coexistentes que se diferem do modelo normativo e hegemônico do Ocidente, com o objetivo de realizar a manutenção dessa lógica na construção da realidade social.

É a partir dessa premissa de *colonialidade dos afetos* que a hipermasculinidade e a inclinação a relacionamentos de baixo investimento emocional foram, ao longo da história, articuladas na representação ficcional de homens negros, de modo que as zonas de interstícios sexuais e de entrelugares afetivos comumente se apresentaram como interditadas, impossíveis de serem vividas pelos corpos que divergem dos padrões rígidos de sexualidade. Entretanto, conforme explica Butler (1999, p. 153), a repetição constante de práticas sociais, discursivas e institucionais, responsável por estruturar a "categoria do sexo" como normativa, nunca é perfeita, dado que a materialização do sexo jamais se completa totalmente. É justamente nas "instabilidades, nas possibilidades de rematerialização abertas por esse processo" (Butler, 1999, p. 153), que surgem brechas para rearticulações, por meio das quais os corpos podem desafiar, deslocar ou reconfigurar a norma que os regula. Leo Proudhammer, um corpo que desafia os paradigmas de representação afetivo-sexual dos homens negros, representa esse agente rearticulador, ainda que tivesse consciência de que, por força da colonialidade, os relacionamentos que ele viria a construir enfrentariam dificuldades para se mostrar como plenos e realizáveis. Tal limitação se evidencia em sua relação com Bárbara, uma sulista branca, com

quem o protagonista manteve, apesar da sinergia que os ligava, um vínculo marcado por desencontros e objeção da própria família:

> [...] papai, sem mostrar nenhum aprêço ou aversão por Bárbara, preocupava-se com as angústias e perigos a que me exporia por causa dela. Caleb procurava mantê-la cuidadosamente de quarentena no ostracismo das meretrizes irrecuperáveis – irrecuperável porque Bárbara era branca – meretriz porque era uma mulher que vivera no ostracismo, e ao mesmo tempo, mulher branca; – minha mãe odiava Bárbara, odiava-a desesperadamente, um desespero sem igual. Ela sentia por Bárbara tamanha aversão que mal conseguia fitá-la. Minha mãe procurava encobrir os seus sentimentos com tal requinte de Nova Orleans que nós, a sua família, nunca tínhamos visto nela e que era muito mais arrasador do que a maldição, o desprêzo ou a surra [...] "Ora certamente que não o criei para isso [...] quero dizer que não desejo nenhum bebê de cabelo liso e olhos azuis por aqui, e me chamando de vovó [...] Você está farto do que quero dizer" (Baldwin, 1970, p. 287-288).

O tema dos relacionamentos interraciais, tão recorrente na literatura de Baldwin, é apresentado nessa passagem como uma intersecção entre raça, sexualidade e classe (família), que transforma o corpo de Bárbara num elemento catalisador do conflito, um corpo-signo que expõe os limites morais, raciais e afetivos de uma família negra diante da branquitude feminina. A reação do pai, fingidamente neutra, desloca o problema do plano moral para um plano social, posto que sua preocupação não é Bárbara em si, mas as "angústias e perigos" a que Leo se exporia mantendo um relacionamento com ela. Com isso, o pai de Leo expressa um saber trágico-histórico, por meio do qual ele intui que um relacionamento interracial é sempre lido, no imaginário racial, como ameaça e, por consequência, como transgressão passível de punição; assim, seu afeto é substituído pela prudência, e o amor pelo cálculo da sobrevivência. Caleb, por seu turno, radicaliza esse mecanismo ao confinar Bárbara ao "ostracismo das meretrizes irrecuperáveis", uma visão que, construída sobre instâncias que se reclamam, evidencia uma perspectiva particularmente reveladora: Bárbara é "irrecuperável porque era branca" e "meretriz porque era uma mulher que vivera no ostracismo", sendo que o agravante dessa condição era o fato de ela ser mulher e branca. Baldwin, com essa circularidade de definição, denuncia como a violência simbólica generificada se constrói por meio do discurso: a branquitude, neste caso, agrava a culpa quando associada a um corpo feminino que se desloca das normas. Nesse sentido, o ponto da questão não é a prostituição em si, mas a quebra da hierarquia racial-sexual que sustenta o sistema, isto é, o discurso moral não regula comportamentos de forma justa, mas resguarda uma ordem racializada e generificada, sancionando com maior rigor aqueles corpos que, ao se desviarem, revelam a fragilidade dessa ordem.

Seja como for, nenhuma reação se apresentava como mais violenta do que a da mãe de Leo. Seu ódio, quase inominável e desesperado, é encoberto com um "requinte de Nova Orleans", criando no texto um efeito de economicidade que, ao fim e ao cabo, é tão devastador quanto a violência manifesta ("a maldição, o desprezo ou a surra"), apresentando-se como norma, como decoro e como superioridade moral. A branquitude de Bárbara, nessas circunstâncias, não é apenas um marcador racial, mas também um espelho que devolve à mãe o medo da dissolução das fronteiras que organizaram sua própria vida por meio da *linha de cor* – consequência direta da colonialidade do poder. Ao abordar o tema da interracialidade a partir de uma perspectiva endógena, Baldwin compreende o relacionamento entre Leo e Bárbara como um microcosmo da ordem social racializada, reservando para outros trechos os episódios em que esse mesmo ódio, constitutivo da *linha de cor,* se manifesta com toda a sua força coercitiva nos espaços públicos:

> [...] estávamos preocupados com a maneira de passar através de alguns quarteirões de uma cidade turbulenta, de gente intrigante e hostil. Não é fácil de fazê-lo. A presença de uma pessoa pode ser fator de provocação, portanto, deve-se fazer de tudo para evitar a exacerbação dos ânimos. Mas quando se é, em si mesmo, uma provocação, não tem muito poder à mão. Não é uma questão de andar sempre ereto, olhos fixos no horizonte. Não, os olhos do provocador devem captar tudo a um só tempo – se demonstrar que o faz, sem o mínimo movimento; deve, de fato, estar pronto para a pedrada, para o punho fechado, para o ataque inesperado; deve-se observar os esgares e, ao mesmo tempo, tornar impossível encontrar o olhar, mesmo por um segundo, de um olho qualquer. Precisa-se movimentar com rapidez, mas sem pressa; deve-se, na realidade, não dar à turba nenhuma oportunidade, quer afetando demasiado orgulho, ou extrema humildade. Então o fogo enfurece, não se abrandando até que outro homem tenha perecido. É fácil caminhar por tal manopla quando se está sozinho. É difícil para dois, especialmente se os dois se querem, e muito especialmente, se um é branco e o outro é negro, especialmente se um é homem e o outro é mulher [...] Caminhávamos mais colados um ao outro. Um rapaz muito jovem juntou-se a ela; logo, uma jovem senhora, em seguida uma criança. Achava-se mais perto de Bárbara do que de mim. Um carro parou do outro lado da rua. Três homens iam dentro dêle. Logo em seguida um carro do meu lado com um menino no interior. – "Crioulo – disse êle – sua voz era melodiosa – "você é um homem morto. Nós vamos pegá-lo. E a sua prostituta branca, também". A mulher velha, a jovem senhora, o môço e a criança, se acercavam de nós. Não ousei pôr a mão em Bárbara. Sussurrei – "fique mais perto de mim". Comecei a caminhar mais perto do meio-fio e ela comigo, justamente no momento em que passamos pela velha mulher, que berrou: – "Sua biscate! Sua negreira! Sua branca suja, sua ordinária, sua decaída, miserável!" Um grande grito de aprovação, cheio de malícia zombeteira, ergueu-se atrás de nós. Não ousava pegar a mão de Bárbara, tampouco olhar para ela. Três homens brancos caminhavam em nossa direção. Do meu lado da calçada. Eu estava perplexo [...] (Baldwin, 1970, p. 239-240).

Na visão de Baldwin, o espaço urbano transforma-se em um teatro da violência racial, e o corpo retinto é lido como uma inscrição de provocação involuntária. Habitar um corpo negro significa, nessa perspectiva, nunca ocupar uma zona de neutralidade, de modo que o simples ato de andar não se apresenta como um gesto mecânico e banal; ao contrário, é compreendido como uma travessia minada, sempre à beira da explosão sob o efeito da colonialidade. A construção dessa imagem emerge, na narrativa de Baldwin, como indicativo de que, dentro dessa lógica, o que está em jogo não é a ação, mas o existir, evidência de que a provocação a que Leo se refere não é performativa, mas ontológica, o que impossibilita, por completo, qualquer reação minimamente eficaz quando o corpo, por si só, é compreendido como uma afronta racial. O corpo do homem negro, nessa conjuntura, desloca a violência do campo do comportamento para o da identidade racial, convertendo-se em uma ameaça intolerável, sobretudo quando ele está acompanhado de uma mulher branca, como pontuamos no capítulo 2 desta tese, a partir das postulações teóricas de Collins (2022) e Lemelle Jr. (2010). A multidão que se forma ao redor do casal cria uma atmosfera que remete aos linchamentos patrocinados pela política racial estadunidense: os insultos, a ameaça explícita de morte e a sexualização violenta da mulher branca (“prostituta”, “branca suja”) demonstram que o ódio racial e a economia sexual do medo são instâncias contíguas, completamente indissociáveis na prática. A partir dessa dinâmica, Bárbara, uma mulher branca supostamente corrompida por uma figura bestial, é de imediato rebaixada moralmente, pois, dentro da lógica racista, sua relação com um homem negro só pode ser explicada como desvio, degradação ou corrupção, jamais como escolha ou afeto genuíno. Como consequência, o corpo do homem negro torna-se o alvo (uma fera a ser eliminada), enquanto o corpo feminino branco, ou melhor, o ideal que virtualmente ele suscita, converte-se em território a ser defendido pela violência coletiva, empregada, nesse contexto, para punir aqueles que, de algum modo, desafiam a gramática da segregação. Em linhas gerais, ao construir uma sequência em que o leitor é obrigado a acompanhar o cálculo dos passos de Leo, o peso dos olhares lançados sobre o seu corpo e sua respiração contida, Baldwin elabora não apenas uma experiência nua do medo racial, mas também uma metaforização capaz de transformar a caminhada em um ato de resistência silenciosa, como se o simples gesto de atravessar a rua configurasse uma forma de enfrentamento político.

Interditado em casa e hostilizado na rua, o relacionamento de Leo e Bárbara foi, aos poucos, sendo minado. Por mais que ele, naquele momento, a amasse, sabia que toda a conjuntura que o cercava transformava aquele amor em algo fadado ao fracasso:

> [...] eu a amava, sabia disso, e amava-a mais do que qualquer outra pessoa. Não era sempre que eu e Bárbara nos sentíamos felizes, mas quando a felicidade nos invadia, eu me sentia o mais feliz dos homens. Nós nos sentíamos invadidos de uma tranqüilidade que não sentíamos na companhia de mais ninguém. Contudo, eu não vislumbrava futuro algum para nós (Baldwin, 1970, p. 302).

Leo, em sua percepção do amor que sente por Bárbara, se vale de uma repetição que, em seu dizer, funciona como gesto de autoconfirmação subjetiva, uma espécie de enunciação defensiva, como se o narrador necessitasse reafirmar para si mesmo a autenticidade de um sentimento que, fora do espaço íntimo, não encontra nenhum tipo de validação, ou seja, o amor é referenciado como evidência endógena, em vez de um contrato sancionado socialmente. Baldwin desloca o amor do campo da normatividade para um campo que dialoga com a experiência vivida, paradoxalmente marcada pela intensidade e pela precariedade. Dentro dessa dimensão antitética, a felicidade emerge como um evento episódico ("não era sempre que… nos sentíamos felizes"), uma invasão momentânea que secciona, ainda que rapidamente, a violência perpetrada pela experiência racial, transformando-se, em razão dessas circunstâncias, num contentamento sitiado, efêmero, quase clandestino. Dentre outras coisas, isso significa que o afeto interracial não fracassa por falta de cumplicidade ou afeição, mas porque só pode existir no perímetro estreito da retração e do afastamento do mundo, de modo que a intimidade se transfigura em refúgio, não em expansão. E é precisamente nesse ponto que Baldwin nos apresenta a fratura decisiva desse relacionamento: "Contudo, eu não vislumbrava futuro algum para nós". O advérbio, da forma como foi empregado, opera como uma cisão abrupta entre o plano da experiência íntima e o da temporalidade histórica, responsável, em nosso entender, por fazer com que o futuro, categoria que denota continuidade, seja interditado, sinalizando uma verdade inarredável: o amor opera no presente, mas é incapaz de se historicizar. O autor desvela, portanto, o efeito da colonialidade do poder sobre os afetos, dinâmica por meio da qual se nota que a experiência de raça não veda o amor, mas impede a sua durabilidade efetiva.

Essa sensação de fracasso e de impossibilidade amorosa também é percebida por Bárbara, para quem o interdito afetivo interracial é fruto de sua posição social, assim como da política racial desenvolvida e cultivada no Sul, onde, desde as mais priscas épocas, uma criança é apresentada à dissensão que constitui a *linha de cor*:

> Não me importo com tais pessoas [racistas]. O que me importa é se eu sei ou não o que estou fazendo. Você é preto, eu branca. Na verdade, isto não significa droga alguma, e ao mesmo tempo significa muita coisa. Somos ambos muito jovens e você, afinal de contas, não tem tostão e eu tenho muito dinheiro. Talvez eu não o use agora, mas sei que sempre poderei tê-lo à minha disposição, pois eles estão certos que, quando eu criar juízo, voltarei para casa.

> O dinheiro está à minha espera e, de qualquer forma, eles morrerão um dia, afinal de contas. De modo que... [...] "Se nós fôssemos pessoas diferentes, e de muita sorte, poderíamos ultrapassar o principal obstáculo, que é êsse assunto de prêto e branco. Se nós não fôssemos as pessoas que somos, poderíamos simplesmente deixar êste país hostil – e ir para qualquer outro lugar. Mas somos o que somos. Compreendi isto quando cheguei à conclusão de que não poderíamos ultrapassar os dois obstáculos de uma só vez. Penso que você não se incomodaria muito se sua espôsa fôsse branca – mas uma espôsa que fôsse ao mesmo tempo branca e rica! Seria terrível. Muito cedo morreria nosso amor. [...] E, além do mais – bem, veja a maneira em que fui criada. Você é um fruto proibido. Bem, falaremos a respeito dêste assunto outro dia. Mas, creia-me" – sorriu, seu sorriso soou muito melancólico – "quando uma garota sulista tem a sua primeira menstruação ela já se encontra em dificuldades. Já lhe disseram muitas vezes que o preto velho que cuida do jardim, ajunta as fôlhas das árvores com o ancinho, pica lenha e toma conta do fogo – você sabe bem, êle é velho, êle lhe é agradável, você gosta dêle e êle é querido por todos. E muito naturalmente, você não sabe porque, você gosta de todas as pessoas que aquêle preto velho estima, e certamente você gosta de seu filho. Ou, você teria vontade de gostar dêle. E êste filho se parece com o velho pai. Tem o mesmo cheiro. É agradável como o velho. E tem quase a mesma idade que você. Mas há algo errado com êsse filho. Existe algo errado com êsse filho que o impede de ser seu amigo, ser amigo do filho do preto velho. Ele não é simpático como o pai e não se parece, de forma alguma, com os outros homens. Não. Ele é um estuprador. Além de ser isso ele somente viola mulheres brancas. E não é só isso. Ele carrega algo entre as suas pernas muito grande e prêto e sempre duro que o mudará para sempre, se um dia lhe tocar. Você nunca mais será considerada uma mulher branca (Baldwin, 1970, p. 236-237).

Percebemos, neste excerto, que os pressupostos discursivos presentes na sequência em que Leo e Bárbara caminham juntos pela cidade são, de certo modo, aprofundados através das reflexões que a jovem apresenta acerca dos relacionamentos interétnicos. Revelando uma consciência que pontua a irrelevância da raça, mas que não consegue escapar de seus múltiplos efeitos materiais e simbólicos, Bárbara argumenta que um dos empecilhos à concretização do seu amor é a assimetria de classe, no interior da qual o dinheiro que a espera funciona como um capital latente e garantido. Essa riqueza em virtualidade mostra que o privilégio não precisa necessariamente ser exercido para operar; basta que ele exista na condição de promessa estrutural de retorno à ordem, para que o amor deixe de figurar entre os amantes como condição de equivalência, apresentando-se como um sentimento norteado por posições sociais radicalmente desiguais. A partir dessa lógica assimétrica e interseccional, Baldwin desloca o drama do plano subjetivo para o plano histórico-estrutural, tratando raça e classe não como obstáculos contingentes, mas como instrumentais de organização da vida social, fazendo com o que o amor, embora crivado de sinergia, feneça por se encontrar sob a égide de uma força que suplanta a vontade dos amantes. Isso reverbera na afirmação de que uma esposa "branca e rica"

seria terrível para um homem negro, como Leo, não pela branquitude em si, mas por sua relação intrínseca com a riqueza e a intimidade sexual que, em seu jogo dialético de opressão, reativa fantasmas coloniais de poder, posse e violência, transformando o amor em algo que sucumbe por força implacável dessa assimetria.

Dentre esses fantasmas que compõem a mitologia sexual racista do Sul dos Estados Unidos, Baldwin destaca o estereótipo do homem negro como estuprador hipersexualizado. Quando o narrador descreve "o filho do preto velho", o autor marca a passagem do negro domesticado, funcional e paternalizado (Tio Tom) para o negro jovem, sexualizado e demonizado (*Black buck*), evidenciando que o racismo opera através de uma pedagogia do medo que, transmitida precocemente às mulheres durante a menarca, converte o corpo feminino em território a ser protegido, enquanto o corpo do homem negro é, "por excelência", a grande ameaça ontológica: "Você nunca mais será considerada uma mulher branca". O sexo, por esse entendimento, não é desejo ou convergência, mas pânico e contaminação irreversível. A branquitude é um estatuto frágil, passível de ser perdido pelo contato sexual com o homem negro, configurando-se como um dispositivo capaz de, ao desumanizar o corpo negro, também aprisionar a mulher branca num regime de vigilância e terror simbólico que inviabiliza qualquer relacionamento interétnico já em seu nascedouro. Por meio de uma personagem com forte potencial de entrega, Baldwin recusa leituras rasas e apresenta o racismo como uma estrutura que suscita uma melancolia que deixa transparecer o luto por um amor que até poderia existir, mas que, em última instância, é esmagado pelo peso da história:

> Não sei o que ela via quando olhamos a imensidão daquele vale escuro; mas eu não conseguia vislumbrar nenhum futuro para nós: não conseguia ver nenhum futuro para mim. Bárbara era bela, talentosa e decidida. Nada havia que pudesse impedi-la de atingir as alturas. A concretização disso era apenas uma questão de tempo. E o que ela poderia fazer de seu amado escuro e melancólico, um rapaz aprisionado no tempo errado, no lugar errado, e com uma ambição errada, enclausurado numa pele errada? Se eu permanecesse no seu caminho, ela certamente passaria a me odiar e com muita razão. Mas eu não pretendia permanecer no seu caminho. A mais refinada e, talvez, a mais mortal das alienações é justamente aquela que é produzida pelo receio de se ficar alienado. Por ter certeza que Bárbara não poderia permanecer comigo, eu não ousava me comprometer com ela (Baldwin, 1970, p. 302).

Como é comum na tessitura literária de Baldwin, a presença de metáforas potentes funciona como um dispositivo que acentua a crítica que o autor pretende promover. Nesse excerto, a imagem semântica do "vale escuro", por onde Leo e Bárbara transitam, não significa unicamente uma localização geográfica, mas sobretudo um espaço de metaforização instrumentalizado para delinear a ideia de um futuro inacessível. Ao manejar com habilidade

essa imagem, Baldwin amplia o escopo de sentidos da expressão, para falar de um horizonte e de um futuro que não se abrem, aprofundando-se numa sombra que alude tanto à ausência de perspectiva para o casal quanto à impossibilidade de projeção do corpo negro. Desse modo, esse personagem, "aprisionado no tempo errado, no lugar errado e com uma ambição errada" (Baldwin, 1970, p. 302), oferece a Baldwin a oportunidade de administrar emocionalmente e dramatizar a experiência de se viver sob um regime hegemônico que converte o corpo negro em um erro histórico, numa condenação inscrita no próprio corpo ou, ainda, numa espécie de desvio estrutural dentro de uma ordem que se impõe como normativa. O amor, nessa dinâmica de desontologização do indivíduo, deixa de ser uma instância de redenção, tornando-se um campo em que o cálculo moral vigora como única saída possível. O narrador, ao demonstrar seu afeto, o faz reconhecendo o próprio corpo como óbice à realização do outro e, por consequência lógica, promove uma inversão dolorosa do ideal romântico, haja vista que o gesto ético, neste caso, não é lutar pela pessoa amada, mas afastar-se dela intencionalmente; isto é, o sacrifício amoroso manifesta-se como a única forma viável de zelo, ainda que esse cuidado seja perpassado por uma violência silenciosa contra si mesmo. Diante dessa engrenagem subjetiva e coletiva, notamos que – assim como Vivaldo e Ida, em *Terra Estranha* – Leo e Bárbara percorrem esse "vale escuro". Sendo ostracizados pela família e pela sociedade, eles, sem apoio, se veem destituídos de estabilidade para conservar sua relação amorosa e são, em razão disso, compelidos a aceitar a negação do afeto. Oriunda de uma hostilidade inescapável e impenetrável, tal negação, segundo Louis Pratt (1978), nasce do preconceito hegemônico e sua *política do medo*, que não só atinge o indivíduo racializado, mas também aqueles que se tornam destinatários de seu afeto, conforme explicitado na narrativa:

> Às vezes, à noite, sentávamos em casa e parecia que estávamos à espera da turba para nos levar dali. Outras vezes, era como se toda a cidade estivesse dentro da casa. [...] De todos os médios, os mais angustiantes, talvez seja a da dor física e o da destruição de nossos corpos. Eu não gostava do paladar de meu sangue. Também não queria perder os dentes com pancadas, não queria o meu nariz amassado, os olhos vazados, nem tampouco o crânio esfacelado. O temor e o amor não podem permanecer por muito tempo na mesma cama (Baldwin, 1970, p. 296).

Era inevitável, portanto, que chegassem à conclusão de que era completamente inconcebível viver dentro da armadilha que a sociedade armou com premeditação e apuro na execução, restando aos dois terminarem. Todavia, mesmo diante dessa impossibilidade, a ligação entre Leo e Bárbara se manteve. Havia entre eles uma sinergia difícil de ser explicada, pois, embora o tempo tenha passado e seus destinos tenham tomado rumos distintos, quando Leo se viu privado da saúde foi Bárbara quem o acompanhou no hospital até que seu estado de

saúde se restabelecesse. Entre eles não havia segredos e, desde muito cedo, Bárbara soube lidar com os atributos sensíveis e dissidentes da personalidade de Leo, aceitando, de forma irrestrita, os entrelugares afetivos e sexuais que estruturavam o exercício de sua masculinidade:

> Sentei-me na cama.
> – "Bárbara" – disse – "creio que há muitas coisas que você ignora a meu respeito".
> "Pode ser" – disse ela – "mas não creio muito nisso".
> Sorri. – "Bem, existem muitas coisas que eu desconheço a respeito de mim mesmo". – Observei-a. "Você sabe que sou um bissexual?"
> "Sim. Pelo menos, eu sempre pensei que sim".
> "Por quê? Nota-se?"
> Ela riu. – "Não sei. Eu acho que algumas pessoas percebem. Isto é muito natural, para mim". – Riu-se novamente. – "Normal". E mais séria: "Você é muito delicado. Eu sempre quis saber se você de fato tinha algum caso com Charlie" (Baldwin, 1970, p. 236).

A identidade bissexual é articulada por Baldwin a partir de um parâmetro de intimidade que contrasta com a lógica de confissão compulsória. Nesse sentido, a bissexualidade, longe de ser dramatizada como trauma ou desvio, é incorporada a uma relação marcada pela escuta, pela aceitação e pela suspensão da ideia de interdito. Quando assim o faz, o autor retira a questão sexual do domínio da normatividade hegemônica e a insere no terreno da experiência vivida, de modo a indicar que o verdadeiro dilema não reside na expressão genuína do afeto, mas nas estruturas externas que buscam sistematicamente torná-la problemática. É essa visão que Baldwin imprime em sua abordagem acerca da sexualidade de Leo que, desde a mais tenra infância, percebia sua posição intersticial, de sofrimento, na contramão daquilo que a heteronormatividade postulava como "normal":

> Certamente eu devo ter-me desmantelado como as outras crianças. Como os companheiros de folguedos que eu tinha, a despeito de meu tamanho e comportamento excêntrico e minha desesperada ambiguidade, eu por fim me dominava – quase sem saber como conseguia fazê-lo. Eu o podia fazer, esta era a verdade e estava, portanto, condenado a isso. [...] Quem quer que fôsse que rolasse precipício abaixo, êsse alguém não seria eu. E parece-me que isso fôra determinado desde o início de minha vida. Correr significava dar as costas aos leões; fugir, era o mesmo que enfrentar o bordão que me derrubaria; e afinal de contas: correr, para onde? (Baldwin, 1970, p. 37).

Leo, com essa consciência retrospectiva, retoma a infância não como um espaço de inocência, mas como uma dimensão prematura de disciplinamento e de autovigilância que, ao mesmo tempo, sugere a expectativa de um colapso normativo inevitável, responsável por desarticular sua constituição subjetiva em face das condições de sua existência. Não se narra nesse trecho a queda, mas a contenção forçada em que o "dominar-se" apresenta-se muito mais

como técnica de sobrevivência do que virtude moral. A "desesperada ambiguidade" torna-se, em tais circunstâncias, o ponto fulcral para compreender essa experiência, já que, ao apontar para uma subjetividade afetivo-sexual cingida, sinaliza uma permanente negociação entre aquilo que se é e aquilo que se pode ser a partir de um olhar social movido pela experiência colonial. O corpo negro, excêntrico e fora do lugar, é induzido a controlar seus gestos, afetos e impulsos, pois qualquer deslize pode, seguramente, ter consequências fatais. Desde muito cedo, a sobrevivência se converte em destino, e o domínio de si, longe de ser escolha, configura-se, diante de um sentimento homoorientado que insiste em vazar para a superfície, como a condenação de se viver amordaçado, rasurando desejos, enclausurando afetos e tornando-se refém do desprezo: "Atravessei a porta, passando entre meu irmão e seus amigos, alcancei a calçada, sentindo, quando olharam para mim rapidamente e continuaram a brincar com Caleb, o que êles sentiam: ali estava o Caleb de olhos arredondados, o frágil maricas de seu irmãozinho" (Baldwin, 1970, p. 28).

Através da sinalização do aspecto frágil de Leo, Baldwin delineia as diretrizes ou as estruturas basilares sobre as quais se assentará a sua abordagem sobre a afetividade homoorientada do narrador: Leo é sempre descrito, desde a sua infância, como um indivíduo delicado, alguém que, em razão de uma sensibilidade aflorada, precisa de uma rede de apoio e proteção, sem a qual sucumbiria num mundo marcado pela rigidez da expressão da sexualidade do homem negro. Essa experiência se inicia com a relação de protetor e protegido entre Leo e seu irmão Caleb, um vínculo marcado, *a priori*, por uma dinâmica de intimidade, que permitia ao narrador desenvolver o seu refinamento cultural com frequentes idas ao cinema, experimentar a vida social na casa de Senhora Mildred e sonhar com uma vida de artista que parecia muito distante de seu cotidiano no bairro pobre do Harlem:

> Eu tinha adquirido o hábito de ir visitar a Dona Mildred de vez em quando. Quando chovia ou nevava e minhas sacolas não podiam ser vendidas ou a minha caixa de engraxate não podia ser usada; quando eu tinha mêdo, quando estava melancólico, eu ia à casa dela pois talvez não encontrasse ninguém na minha; e muitas vêzes encontrava Caleb ali. Às vêzes quando eu aparecia, demorava ainda muito tempo para que Caleb e Dolores saíssem de um cômodo que ficava do lado do saguão. E aquilo me intrigava. Mas não muito, pois me amava muito o meu irmão para entregar-me a devaneios a respeito de sua vida. Um dia eu lhe perguntaria se o que me contaram era verdadeiro: e eu sabia que êle me diria a verdade. Quando eu me recordo – agora – parece que o ar já sabia que um dia nós nos separaríamos; e foi o ar que nos informou: pois Caleb e eu nos apegávamos um ao outro como nunca. Êle me espicaçava como antes, é verdade, mas isto não me fazia sentir envergonhado, pelo contrário, me sentia orgulhoso. Começava a sentir que êle me tratava como um homem, que êle esperava grandes coisas de mim, e eu fazia tudo ao meu alcance para não decepcioná-lo: não me comportar como um bebê-chorão, ou acovardar-

> me, não importava o tamanho que tivesse o meu adversário (nesse caso eu dava a Caleb o seu nome e enderêço) banhar-me sozinho, mesmo na água mais fria, respeitar os camaradas mais velhos (quando eram de côr), fazer o meu dever escolar corretamente, de forma a tornar os meus pais orgulhosos de mim. E Caleb disse-me que me enviaria para um colégio: "Porque você é mais inteligente do que eu, meu caro" – ensinava a boxear, e por ocasiões do verão, êle pretendia ensinar-me a nadar. Às vêzes, êle e Dolores levavam-me ao cinema. E à noite, quando já estávamos deitados, Caleb levava-me ao mundo dos sonhos, conversando horas a fio comigo. Não me recordo do que êle costumava falar. Só me acode à memória o som de sua voz na escuridão, a respiração de nossos pais, no cômodo contíguo, e a feroz atividade dos ratos, quer nas coisas ou nas paredes e, muitas vêzes, embaixo de nossas camas; a música que vinha do outro apartamento, o gelo nas vidraças, às vêzes tão espêsso que não se podia ver do lado de fora, a sombra negra e o fogo visível do fogão a querosene que estava agora apagado, por economia e por segurança, e o braço de Caleb ao redor de meu corpo, o seu odor, o gosto de chocolate e o som característico do jornal. "Você ainda não está dormindo" – perguntaria êle e eu então diria que não, sacudindo a cabeça (Baldwin, 1970, p. 106-107).

A forma como Baldwin tece a relação entre Leo e Caleb articula uma narrativa de formação, em que o exercício da masculinidade negra é inscrita e elaborada de modo relacional, sensorial e afetivo, subvertendo as normas regulatórias hegemônicas que, determinando a maneira como os corpos dos homens negros devem existir, aparecer e serem interpretados, associa-os à dureza, ao silêncio emocional e à heterossexualidade compulsória. O vínculo entre Leo e Caleb, em nosso entender, deve ser compreendido como o elemento basilar desse processo.

Por meio de Caleb, irmão mais velho, alçado ao posto de mediador simbólico da passagem à condição de homem, percebemos uma masculinidade materializada como uma prática aprendida através de certos imperativos (não chorar, não se acovardar, suportar água fria, respeitar negros mais velhos) que acabam por desvelar como o corpo dos homens negros são condicionados para resistir, evitar demonstrações de afeto e exercitar a violência. Entretanto, Baldwin, ainda que revele esse substrato formativo, tão comum nas reflexões sobre as masculinidades negras, traz à tona um caminho alternativo, dando a ver que esse aprendizado, no caso dos dois irmãos, não se circunscreve unicamente ao domínio da repressão; ele se pauta no reconhecimento ("ele esperava grandes coisas de mim"), no orgulho e num inabalável desejo de corresponder à expectativa do outro. Com isso, torna-se evidente o fato de que Caleb, de início, encarna uma masculinidade negra ambivalente, ao mesmo tempo normativa, protetora, dura e afetuosa.

É, nesse momento, a partir da amplificação do terreno de exercício da masculinidade, que a narrativa homoerótica começa a se insinuar. Todavia, de antemão, ela não se dá pela via

sexual, e sim pela ordem do sensível. A narrativa de Baldwin investe nas nuanças sensoriais, valendo-se de sons, cheiros, temperaturas e texturas, para forjar uma conexão intimista que escapa à linguagem mediada pelo desejo meramente carnal. O que submerge, nas águas da memória do narrador, não é exatamente aquilo que foi conversado na alcova das noites mais fortuitas, mas "o som de sua voz na escuridão", o enleio dos braços ao redor do corpo, o cheiro de Caleb, o gosto do chocolate de sua pele, o gelo das vidraças, dentre outras sensações que, amalgamadas, criam um espaço erótico difuso, onde a pulsão do desejo se manifesta por meio da proximidade, do calor partilhado e da escuta íntima, e não pela transgressão reconhecida como violação explícita de uma norma.

O homoerotismo, num primeiro momento, mostra-se como uma experiência intersticial, figurando numa zona borrada entre a fraternidade e o desejo, entre a pedagogia da masculinidade negra e o anseio por conforto ou abrigo emocional. No cerne dessa dinâmica, o corpo do homem negro, historicamente apagado ou proposto como epítome da violência, é retextualizado dentro de uma dimensão sensível, vulnerável, melancólica e regida pela pulsão do contato. Baldwin se ocupa de instituir uma poética da intimidade, que tensiona e desestabiliza tanto a masculinidade hegemônica quanto as expectativas em torno do corpo do homem negro, fazendo das percepções sensoriais, e não do ato em si, o vetor central de uma narrativa homoerótica, pensada dentro da experiência negra estadunidense. O homoerotismo presente na trama de *O preço da glória* é estruturado numa escala ascendente, revelando, no decorrer da narrativa, uma tensão sexual gradativa entre Leo e Caleb, sobretudo quando este, após ser liberto do cárcere a que foi submetido, regressa ao seu lar:

> Acordei ao som de um choramingar. Alguém chorava, sozinho, segurando a respiração, sacudindo a cama. Ouvi, atento, por assim dizer, numa espécie de terror que nunca tinha antes experimentado. Como chorava! E era como se fôsse eu quem chorava; mas o chôro era muito pior do que o meu. Percebi que não poderia tolerá-lo. Voltei-me e toquei o seu rosto úmido: "Caleb, por favor", – resmunguei. – "Por favor, não chore. Diga-me o que há. Por favor, diga-me o que há com você." Mas o seu peito continuava a arfar e as lágrimas a rolarem, a rolarem. Eu não sabia o que fazer. Lancei meus braços em redor do seu corpo. Beijei suas lágrimas. "Caleb, por favor, Caleb" – mas era como se eu estivesse me dirigindo a uma tempestade.
> "O que êles fizeram de mim. Oh, o que êles fizeram de mim". [...] O rosto comprimido contra o meu ombro estava ainda úmido; lentamente foi-se secando. Sua respiração foi-se tornando mais calma – a tormenta começou a amainar. Sim, começou a amanhar, nêle, para se iniciar em mim. Eu não podia ver o seu rosto na escuridão, porém o analisava nas trevas de meu espírito. Os olhos, a bôca, o nariz, o queixo, a fronte, o brilhante cabelo carapinha. Ele era muito mais belo do que eu, e o mundo tinha se apoderado de meu irmão sem razão aparente e o tinha espremido como a um limão; tinha retirado as suas entranhas e recheara-o com serragem; jogaram-no para lá e para cá como se

> elê fôsse um trapo sujo. Nunca, nunca, nunca, eu jurei, com o hálito de Caleb em meu rosto, suas lágrimas secando em meu pescoço, meus braços ao redor de seu corpo, nunca, eu haveria de esquecer êsse mundo. Nunca, nunca, nunca. Eu haveria de encontrar algum meio de fazê-los pagar. Eu haveria de, algum dia, fazer alguma coisa para, pelo menos um branco, hipócrita, feliz e estúpido, que haveria de mudar o seu rosto para sempre. Se êles pensavam que Caleb era prêto, se êles pensavam que eu era prêto, eu haveria de lhes mostrar, sim, eu haveria, um dia, exatamente, a negritude que havia dentro de mim! Jurei-o. Jurei-o. Sussurrei-o no cabelo crespo de Caleb. Blasfemei contra Deus do fundo de todo o meu ser, das profundezas do meu corpo. Chamei-o de maior covarde que o mundo já teve porque êle não ousava aparecer e lutar como um homem. Caí num sono atormentado e quando acordei encontrei-me [...] pelejando com um Deus diferente, ainda mais tirânico, o deus do desejo (Baldwin, 1970, p. 180-181).

Na tessitura literária de Baldwin, o corpo do homem negro, como mencionado, é constantemente atingido pela força coercitiva da colonialidade, que solapa os indivíduos, comprimindo-os até que a seiva e o sumo de sua dignidade se esvaiam e reste apenas a essência reduzida, a matéria residual, aquilo que é completamente descartável: "o mundo tinha se apoderado de meu irmão... e o tinha espremido como a um limão". Diante dessa realidade inderrogável, a tensão sexual homoerótica entre Leo e Caleb surge a partir de uma *afinidade eletiva*[180], em que dois indivíduos deixam relações descoincidentes ou interditadas e ligam-se por intermédio de uma atração natural fomentada pela identificação de suas almas. É como se o irmão mais velho, que outrora fornecera proteção, agora necessitasse de conforto físico e espiritual, além de um amor que, transcendendo as mordaças morais, explodisse em toques e afagos curativos. Leo pontua que, diante das lágrimas de Caleb, era como se ele mesmo estivesse chorando, uma adesão que, na interioridade dessa relação, anula as barreiras do eu e do outro e cria uma atmosfera pluridimensional, na qual o amor fraternal transborda para o erótico em função da intensidade da dor compartilhada, que se transmuta num processo de estetização do corpo.

Quando os corpos de Leo e Caleb se aproximam, inaugura-se, na trama, um olhar mais atento à beleza negra, algo que compreendemos como totalmente subversivo: "Os olhos, a bôca, o nariz, o queixo, a fronte, o brilhante cabelo carapinha. Ele era muito mais belo do que eu [...]" . A descrição de Caleb, realizada com uma reverência quase devocional e amparada por uma catalogação minuciosa de seus traços físicos, abre um caminho que desloca Leo da percepção exclusiva do sofrimento do irmão. Ele passa a concebê-lo como um objeto de profunda beleza,

[180] Este conceito assume aqui o sentido cunhado por Goethe em sua obra clássica As Afinidades Eletivas. Na trama, o autor toma, por empréstimo, um conceito da Química − relacionado à capacidade que determinadas partículas possuem de unir-se, por reação, a outras partículas semelhantes −, para abordar a natureza das relações afetivas. Tal conceito também foi recepcionado no âmbito das Ciências Sociais, tanto na episteme de Walter Benjamim quanto na teoria de Max Weber.

que não é apenas profanada pelo racismo, mas também é de sua política de reificação e esvaziamento ontológico. O amor ali se professando constituía uma forma de resistência ao apagamento racial e à força que se abatera sobre o irmão, retirando-lhe as vísceras, substituindo-as por serragem, para, depois, descartá-lo "como se ele fôsse um trapo sujo". Daí o ódio que atravessa o narrador, levando-o a blasfemar contra o Deus bíblico − responsável, na sua visão, por permitir o sofrimento negro −, e a ceder lugar a um "deus ainda mais tirânico", uma divindade interna e inegável: o desejo carnal. Na psique do narrador, a pulsão sexual é tirânica, porque ela é avassaladora: não oferece escolha, comanda o corpo de dentro para fora, evidenciando que o apelo homoerótico é um "inimigo" que a gente acha que conhece. Ao classificar esse sentimento como um "deus", Baldwin remove o peso e o verniz do "pecado" e, em uma narrativa que dialoga com os recônditos da alma humana, o inscreve no reino do destino ou da essência de muitos de nós. Em tais circunstâncias, o intercurso homoerótico e incestuoso não se configura como uma transgressão intencional, mas como uma rendição a uma força soberana:

> Caleb enlaçava-me firmemente e eu estava terrivelmente excitado; o seu excitamento apoderou-se de mim. Eu estava um pouco surprêso. Eu estava um pouco temeroso. Mas não havia nada realmente surpreendente no acontecimento [...] Enlacei-me a Caleb com firmeza, bem junto de mim. Beijei-o e o acariciei e senti uma dor e admiração que nunca sentira antes. O coração de meu irmão estava combalido, podia senti-lo pelo seu tato. Em todo êsse mundo vasto e sujo, êle confiava no amor de apenas uma pessoa, o seu irmão, o seu irmão que agora êle tinha nos braços. [...] Desvencilhei-o das suas roupas e das minhas também e ficamos nus. Êle pressionava-me e beijava-me, murmurando o meu nome. Eu estava repleto de atenções e admiração. Meu irmão. Ao meu ver, nunca tinha possuído um corpo antes. E, em verdade, eu também nunca tinha tido um corpo antes, apesar de trazer isto comigo e ocasionalmente ter experimentado [...] Na realidade, não estávamos fazendo nada ousado, usávamos apenas nossas mãos. Naturalmente já tinha feito aquilo sozinho e com os outros meninos; contudo não fôra como agora pois nunca antes houvera agonia no ato, porque nunca tinha tentado dar nem receber, e nunca tinha me sentido eu mesmo, como me sentia naquele momento, estar presente no corpo de outra pessoa; não sentira o seu hálito como sendo o meu, seus gemidos e suspiros, seus estremecimentos e palpitações como meus, a sua fuga como minha. Mais do que qualquer outra coisa sobre a terra, eu queria, naquela noite, o prazer de Caleb. Pois a sua alegria era a minha alegria. Quando sua respiração se alterou e os tremores começaram, tremi também de alegria, de alegria, de alegria, e de orgulho e enlaçamo-nos. Caleb permaneceu abraçado a mim por um longo tempo (Baldwin, 1970, p. 181-182).

Nesse encontro marcado por desejo incontrolável e corpos que são envoltos numa espiral de braços, toques e afagos, o que menos importa é o orgasmo físico, já experimentado em outras ocasiões pelo narrador. Quando Leo afirma "nunca ter possuído um corpo antes" e

nunca ter “tido um corpo antes”, ele condensa, em nosso entendimento, um dos movimentos mais profundos e decisivos da sequência: a constituição da identidade mediada pela outridade. O corpo pensado por Baldwin não se apresenta como um dado natural, mas como uma manifestação que só alcança uma plenitude inteligível no movimento, no momento da relação. Antes deste encontro com Caleb, o narrador, tal qual um mosaico, existe de forma fragmentada, trazendo consigo um corpo, mas que não é habitado por ele. O corpo de Leo é concebido como algo exógeno, funcional, abstrato ou ainda como incapaz de desenvolver a percepção de uma existência compreendida na sua mais absoluta integralidade. É só a partir do momento em que os corpos se tocam, compartilham a respiração e se reconhecem na vulnerabilidade alheia, que Leo começa a se perceber como um ser dotado de plenitude ontológica. Ou seja, ao tocar o corpo de Caleb e sentir seu coração alquebrado, o tremor de seu corpo e sua completa entrega, Leo passa a sentir o seu corpo como real, emergindo nessa dimensão de interpenetração afetiva, onde a mutualidade, longe de se tornar uma ameaça, promove um processo de fundação do sujeito. Nesse sentido, a outridade não se traduz como simples objeto do desejo, mas como um dispositivo que permite a mediação da autoconsciência de uma subjetividade construída no encontro, no cuidado e na partilha sensível. Naquele momento, portanto, inexistia na relação incestuosa a ideia de interdito.

É esse sentimento de proteção, de cuidado e de mentoria que irá, anos depois, nortear o relacionamento de Leo com o jovem revolucionário, Christopher, uma das figuras centrais da trama e que desperta uma mistura de sensações no narrador, retirando-o, definitivamente, do seu eixo. Eles se conheceram rapidamente durante um ensaio e voltam a se encontrar em uma festa no Harlem, momento em que, por meio de uma sinergia e de uma cumplicidade instantâneas, o desejo se instaura, ancorado na certeza de que Leo se transformaria no leme da vida daquele belo jovem, alto, atraente e cuja presença era prontamente percebida, qualquer que fosse o ambiente:

> Eu o observava enquanto ele falava com Pete, observava os seus dentes grandes, suas mãos grandes e ouvia a sua risada. Parecia tão à vontade como nunca havia parecido antes. Estava de forma tal que eu nunca tinha estado.
> Um homem de dupla personalidade está longe de ser o tipo ideal para um rapaz de personalidade uniforme. Quando Christopher conheceu-me, ele decidiu que precisaria de mim e ponto final.
> Ele precisava de braços humanos para ampará-lo; não podia ver muito bem, não importa o que eu dissesse, que eu não estava amparando ninguém. Se eu tinha medo do julgamento da sociedade, ele não. – “Essas pessoas doentes que se danem. Faço aquilo de que eu gosto.” – Ou, sorrindo: “Você tem medo que estas pessoas possam chamá-lo de homem sujo e velho? Bem, você é um homem sujo e velho, mas é o meu tipo sujo e velho, certo? Eu gosto de homens desse tipo.” − E, em outro tom: “Eu apenas não quero sair daqui, com fome,

> frio e sozinho. Vamos, não engrosse o negócio. Ame-me. Vamos ser legais um com o outro" (Baldwin, 1970, p. 372).

O que chama a atenção, quando esse primeiro contato é analisado, é a estratégia empreendida por Baldwin de deslocar o foco do olhar, trazendo à tona o conflito estrutural entre duas formas de subjetividade. Leo, artista já mais velho, imerso na comodidade de um sucesso castrador – define-se negativamente como um indivíduo com "dupla personalidade", traço que, longe de ser um transtorno clínico, apresenta-se como uma fissão interna, oscilando entre desejo e repressão; entre aquilo que ele nutre afetivamente e o que consegue assumir, evidenciando as ambivalências típicas daqueles que, por vezes, sucumbem aos contextos de repressão. Em contrapartida, o jovem Christopher é descrito como "um homem de personalidade uniforme", alguém que ostenta uma solidez que, forjada por uma autoconfiança inabalável, lhe confere a coerência para vivenciar com plenitude os seus próprios desejos, como demonstra em sua afirmativa: "faço aquilo que eu gosto". E essa assimetria é o mecanismo que funda a relação que se anuncia. Chistopher decide, naquele instante, que precisa de Leo, não movido por um amor ágape, mas por uma necessidade material e afetiva orientada pela noção de abrigo e presença humana. Isso, no entanto, não ocorre sem conflito, posto que o pedido de amor de Cristopher é ambíguo, colocando em contraste, de um lado, a recusa frontal da moral normativa – que revela a violência simbólica da sociedade contra os corpos considerados (ex)cêntricos ou dissidentes – e, por outro, uma confissão de vulnerabilidade extrema que, dentre outros sentimentos, gira em torno do medo de ser submetido à "fome", ao "frio" e à "solidão". O amor, com base nessa conjuntura, não é apresentado como ideal transcendental, já que o que de fato importa é a estratégia de sobrevivência ligada a uma ética mínima do cuidado mútuo diante de um mundo cada vez mais hostil.

Sendo assim, Baldwin sinaliza que o desejo é atravessado por relações de poder, pela precarização e pela racialização inerentes ao corpo do homem negro. Quando Christopher diz "você é um homem sujo e velho", essa provocação funciona como um gesto duplo, não só desafiando a vergonha internalizada do narrador, mas também reinscrevendo-o numa identidade socialmente estigmatizada. Desse modo, o afeto realmente existe, mas ele não é inocente. Ademais, a injunção "Ama-me" não é enunciada como apelo lírico, funciona, em vez disso, como um pedido quase brutal de revelação do amor como um gesto ético diante da coerção lastreada pelos efeitos do racismo. Amar, no terreno dessas considerações, deve ser entendido como a necessidade de aceitar a vulnerabilidade do outro e a própria exposição ao julgamento promovido pela sociedade, o que transforma essa cena íntima numa bem arquitetada crítica social. Por meio dela, temos a exata ideia de que o que está em jogo é mais do que apenas a

relação entre dois homens; é também a dificuldade de viver o desejo fora das estruturas do medo e da exclusão que, via de regra, tentam moldar as suas existências, mas que deixam frestas por entre as quais a felicidade pode se apresentar:

> O que eu ia fazer com aquela situação ou o que iria acontecer comigo eu não sabia. A face negra e brilhante de Christopher me fazia feliz, principalmente pelo fato de que eu contribuíra para que ela ficasse tão radiante. Ele se sentia seguro, tinha um amigo, foi valorizado. Ele podia dizer de que gostava, ele podia ser o que ele era. Era, eu posso dizer, muito bonito e o negócio mudou bastante (Baldwin, 1970, p. 382).

O que observamos, nos desvãos das marcações simbólicas elaboradas por Baldwin, é que, a despeito da tensão esmagadora da colonialidade, o narrador se sente realizado ao deslocar-se da dimensão do êxito pessoal para a experiência de ter favorecido a emergência do brilho no outro. Quando assim o faz, o narrador aceita a vulnerabilidade de sua própria situação ("eu não sabia") em troca da certeza do impacto positivo que causou na vida de Christopher, oportunizando um instante de altruísmo profundo e de conexão humana. Articulando segurança, amizade e valorização, ele resume o conceito de liberdade subjetiva, ao afirmar que Christopher "podia dizer de que gostava, ele podia ser o que ele era". Essa declaração sugere que a verdadeira liberdade começa com a capacidade de ser autêntico em um ambiente privado, antes mesmo de conquistá-la na esfera pública.

Esse relacionamento e a maneira como ele se organiza representam uma mudança de paradigma, exercitada por ambos os agentes através de uma dinâmica em que um desenvolve no outro o desejo de fazer da intimidade e da conexão interpessoal verdadeiros atos de resistência política coletiva. Em nossa análise, entendemos que Leo passa a se interessar por Christopher não apenas por causa da beleza física, mas também porque, enquanto revolucionário, ele consegue abstrair e nutrir-se de um ideal de força, liberdade e convicção política que, como explicaremos no próximo item, adormecera em seu âmago por ação da comodidade que a fama lhe trouxera. Ele passa a amar Cristopher porque ele representa o tipo de pessoa que ele gostaria de voltar a ser: íntegro, radical, revolucionário e fiel ao povo negro, mesmo que soubesse que as armas que os dois utilizariam não seriam exatamente as mesmas. A partir desse relacionamento homoorientado, vemos Leo ampliar o princípio da mudança, retirando-o do eixo da intimidade e da conexão interpessoal para inseri-lo no embate da arena da cena pública, numa dinâmica em que a homossexualidade passa a ser fonte real e criativa de revolução social. Demonstra-se que o corpo afetivo-sexual proposto por Baldwin não representa só a ampliação das possibilidades de exercício da afetividade do homem negro, ele pode, ao mesmo tempo, se transformar em um corpo político-revolucionário.

5.8 O corpo político-revolucionário: o indivíduo homoorientado como agente de rasura da colonialidade

Quando compreendemos que Baldwin promove, em sua escritura, o delineamento de novos expedientes de exercício do afeto e da sexualidade para homens negros, essa representação deve ser, seguramente, entendida como um ato político, já que estamos lidando com corpos que resistem aos lugares fixos de existência preconizados pela sociedade hegemônica. Todavia, ao analisarmos a maneira como o relacionamento de Leo e Cristopher é construído – evidenciando uma dinâmica em que o anseio por uma revolução racial efetiva se transforma num dispositivo de influência e conscientização recíproca –, percebemos que esses corpos homoafetivos apresentados na trama deixam de ser apenas símbolos politizados para se afirmar como corpos revolucionários, refletindo por uma autoria de igual natureza.

Conforme elucida Macebuh (1973), durante o transcurso de Baldwin como escritor, o personagem homoorientado sempre foi visto como epítome da rebelião, quer seja no campo teológico, quer seja no campo secular. Em *Proclamem nas Montanhas*, por exemplo, a relação que existe entre John Grimes e Elisha é construída como se fosse, em sua essência, um desafio à autoridade do Deus cristão. Elisha, ao salvar John do abismo da culpa, reveste o romance com um potencial transformador do interesse homossexual que, embora celebrado como uma manifestação da liberdade, também evidencia, em certa medida, um desconforto oriundo do sentimento de dissociação do homem gay em relação à moralidade aceita.

É com base nessa premissa que chegamos à constatação de que, em *O Quarto de Giovanni*, o que chama a atenção, como explicamos neste capítulo, não é exatamente a celebração da liberdade por parte de David e sim o seu medo de estar submetido à ira de Deus. Em Terra Estranha, porém, notamos com muita clareza que o tratamento dado por Baldwin ao tema da homossexualidade está se tornando ousado, já que o autor tenta, ainda que de forma incipiente, tratar o homem gay (Eric) como uma espécie de herói, o único capaz de fundar aquele país, onde, de maneira equivocada, se defendia a ideia de um lugar democrático e sem injustiças. Entretanto, essa não era ainda uma visão convincente, especialmente porque Baldwin, com sua escritura, transparecia estar mais preocupado com a redenção de almas individuais, sendo, de certo modo, evasivo com a integridade ou o equilíbrio da sociedade.

O que observamos, ao perscrutarmos a maneira como o tema da homossexualidade é tratado, é que a diferença de *O preço da glória* em relação aos romances que o precederam reside justamente no fato de que Leo não está preocupado com a noção de pecado, e Christopher é apresentado como o elemento catalisador ou, ainda, uma fonte direta da ação compromissada

com o social. Nessas circunstâncias, *O preço da glória*, em dissonância com os romances anteriores de Baldwin, que tratavam a figura do homossexual como útil à rebelião heroica por não ser procriativa, apresenta um valor que, segundo Macebuh (1973), sinaliza uma direção contrária: a de que o corpo homoerótico, no que tange ao princípio da revolução, pode gerar frutos. A respeito disso, diz Leo: "O seu irmão e irmã incestuosos não teriam agora qualquer filho. Mas talvez nós houvéssemos dado uma criança ao mundo ou ajudado a abrir as portas do mundo para uma criança. Amantes mais felizes não haviam conseguido tanto" (Baldwin, 1970, p. 368).

Ainda que, no excerto anterior, a referência seja ao enleio amoroso entre ele e Bárbara, a colaboração para o "nascimento" de Christopher é basicamente incidental, assumindo ela a função de parteira. Logo, tal confissão não deve ser considerada como uma indicação relacionada aos valores de um amor hetero e intersexual, já que Christopher não é filho deles; há, nessa declaração, uma alusão à nova crença de Baldwin no potencial da homossexualidade como princípio gerador. O que mais se torna salutar para a discussão aqui proposta é o fato de que tudo aquilo que, nos romances precedentes, era retratado como alegoria e paradigma, em *O preço da glória* é apresentado, de forma direta e sem hesitações, como realidade. A homossexualidade torna-se uma força catalisadora de um verdadeiro espírito revolucionário, o que, em nosso entendimento, reveste a obra com uma aura completamente decolonial:

> Eu fui um dos oradores daquela concentração. Eu teria estado presente, fosse como fosse. [...] via-me sentado na plataforma de madeira porque o meu nome tinha o dom de atrair multidões. Sendo para mim muito difícil levar em consideração o meu próprio nome, isto causou em Christopher e para a multidão uma reação diferente da que teria significado para mim mesmo. Mas as oportunidades e os deveres frequentemente vêm juntos. Ocupava um lugar naquela plataforma ao mesmo tempo indignado e inquieto e apenas parcialmente em bons termos com os meus parceiros que por sua vez não pareciam estar em bons termos comigo. A nossa situação comum, assim como a côr de nossas peles, tinham-nos pôsto naquele palanque e ali estávamos para falar, um, em nome dos demais. Mas as nossas angústias e apreensões eram completamente diferentes. De certa forma, mais importante do que as nossas desigualdades. As diferenças, de qualquer forma, não poderiam ser divulgadas a ninguém e nunca poderiam ter o caráter de uma rivalidade pessoal, pois desempenhávamos um papel público. E essa rivalidade podia ser assim resumida em apenas um detalhe: eu era um artista. É, deveras, uma curiosa situação, o fato de se ser um artista e somente quem nunca o foi pode-se dar ao luxo de desejar abraçar tal carreira. O fato é que, essa situação não pode somente ser almejada; ela pode – penosamente – ser tolerada (juntamente com os seus horrores indescritíveis) e um dos terrores que devem ser suportados é a inveja, ódio e estupefação diante do mundo. De fato, nós ali na plataforma éramos unificados pela nossa indignação social, unidos pela nossa indignação social, unidos pela nossa aflição, unidos pela mesma responsabilidade e unidos na premente necessidade de empreender mudanças – senão no mundo

> todo, pelos menos nas condições de um povo no mundo (Baldwin, 1970, p. 96-97).

A fala de Leo, desde as primeiras linhas, gira em torno da inevitabilidade de sua presença neste evento: "– Eu teria estado presente, fosse como fosse". Estar ali, mais do que um gesto voluntário, é um imperativo ético e político, determinado pela força simbólica de seu nome, que "tinha o dom de atrair multidões". Por essa perspectiva, o nome opera como um signo público, separado da interioridade dos sujeitos que o carrega, o que marca, em determinada proporção, uma cisão fundamental entre o eu vivido e o eu representado. Noutras palavras, a percepção que Christopher e a multidão tinham acerca dele era diferente da percepção que ele tinha de si mesmo, isto é, o intelectual negro é transformado em um monumento antes mesmo de ser compreendido como homem. A despeito dessa tensão, a cor da pele e o objetivo em comum se configuravam como os elementos que unificam os sujeitos naquela manifestação, de modo que a identidade racial é definida como o fundamento central da representação política, criando uma dinâmica na qual, apesar dos objetivos compartilhados, ocorre uma obliteração das angústias, das especificidades e das singularidades que transformam a luta coletiva num dispositivo que cria uma tensão silenciosa. O ponto crucial dessa tensão, segundo Leo, está no fato de ele ser artista, condição que acaba por isolá-lo, a despeito dos propósitos raciais e coletivos compartilhados com os demais manifestantes. A visão do artista, de acordo com ele, possui certas especificidades, porque, ao contrário do político, que busca soluções práticas e coletivas, o artista lida com aquilo que é ambíguo e particular, estabelecendo uma angústia que é estética e, assim sendo, carrega o "terror" de permitir a visão do mundo por uma lente cristalina, por meio da qual a estupefação e o ódio aparecem com toda a sua potência. Portanto, o artista funciona, na prática, como o tradutor dos horrores da experiência de raça.

Mas a tensão não se resume a isso, pois ser artista e gay amplifica o universo da significação dessa cena, apresentando Leo como um elemento de rasura. Quando Baldwin coloca um indivíduo homossexual na condição de líder, essa decisão cria um contraponto ao imaginário esperado para alguém com essa missão política. Diferentemente de um líder negro hipermasculino, austero e heteronormativo, visão esperada pelo sistema e até mesmo pelo próprio Movimento Negro, Baldwin insere a dissidência sexual no cerne da luta racial, rasurando a ideia de uma única forma de ser negro ou uma única pauta de libertação. Ao propor um corpo negro homossexual no espaço restrito da liderança política, Baldwin tece uma afronta direta à colonialidade de gênero, demonstrando que a libertação de um povo não pode se tornar plena apoiada na reprodução da mesma lógica de exclusão patrocinada pelo opressor, como a homofobia. Com isso, o palanque político, na arguta visão de Baldwin, deixa de ser um espaço

exclusivamente masculino e heterossexual, reconfigurando a dinâmica de poder, já que, com tal propositura, inverte-se a lógica do olhar colonial. Não se trata mais do Estado colonial observando o corpo dissidente para puni-lo, mas o corpo dito desviante observando o Estado para denunciá-lo, um exercício que cria novas genealogias que permitem aos sujeitos periféricos se vejam como sujeitos politicamente legítimos.

Essa referência a um líder político negro e homossexual é, de forma clara, uma tentativa de Baldwin curar, via literatura, as feridas abertas por toda a hostilidade recebida quando participou ativamente dos Movimentos Negros nos Estados Unidos. Segundo Field (2015), embora seu papel literário fosse singular entre os escritores negros do período, já que nomes como Richard Wright, Ralph Ellison e Langston Hughes não se engajaram da mesma forma com o Movimento, o crescente destaque de Baldwin atraiu críticas ferrenhas que, invariavelmente, questionavam sua autoridade como líder racial. A relutância do pacifista Martin Luther King Jr. de dividir a cena com Baldwin, acusado de ostentar suposta poética exagerada ao tratar de questões raciais, revelam que, apesar de seu comprometimento com a causa, o escritor do Harlem não era plenamente aceito por todos os setores do Movimento, especialmente devido à sua identidade literária (leia-se homossexualidade) ser percebida por muitos como inapropriada ao pragmatismo político da época. Num contexto em que a masculinidade negra era fortemente normatizada e valorizada dentro dos discursos nacionalistas e militantes de então, a orientação sexual de Baldwin era vista como um fator que o tornava palatável ao universo dos brancos. A simpatia que os brancos tinham por Baldwin se devia, na visão do Movimento Negro, ao fato de ele não corresponder ao ideal da masculinidade negra combativa, sendo, na contramão dessa visão, uma figura sensível, "exótica" e emotiva, conjunto de características que o transformavam num indivíduo domesticado. Foram essas críticas que fizeram com que, momentaneamente, o tema da homossexualidade fosse esmaecido no discurso público de Baldwin. Porém, tal movimento, com o passar do tempo, foi sendo retomado e mesclado à questão da militância revolucionária, fazendo-o abandonar o entendimento pregresso de que o artista não devia se comprometer com as questões sociais, sob o risco de prejudicar a qualidade literária. Em contrapartida, em *O preço da glória* Baldwin parece projetar suas próprias tensões entre arte, sexualidade e engajamento político na figura de Leo, buscando reconciliar, no final dos anos 60, sua identidade homoorientada com uma postura radical negra. Baldwin abandona a ideia de que a arte é incompatível com a ação política, fomentando uma escritura em que arte e vida, estética e política, bem como desejo e revolução estão interligados, razão pela qual Leo Proudhammer, seu alter ego, mesmo relutante, aceita a possibilidade de engajamento, sem deixar de ser artista:

> Existe verdade no teatro e existe verdade na vida – as duas verdades se encontram, mas não são as mesmas, pois a vida, Deus nos ajude, é a realidade. E os artifícios de que o artista lança mão são recursos, não de fugir à realidade, mas, justamente de defrontá-la. [...] naquela tarde eu defrontava com o povo completamente desprovido de disfarces apesar de que, àquela altura, o meu disfarce não podia ser distinguido de mim mesmo [...] (Baldwin, 1970, p. 100).

Para Leo, a vida, em sua realidade pragmática, é bruta, caótica e, com certa frequência, insuportável; a arte, por seu turno, permite-lhe olhar para a realidade sem ser destruído por ela. O artista, por um lado, não usa "máscaras" para se esconder, mas para revelar verdades que a linguagem cotidiana não consegue expressar. Ou seja, para Baldwin, a máscara artística – materializada em figuras como Leo Proudhammer – não mascara a realidade; antes, ela despoja o sujeito de suas defesas sociais, permitindo que as angústias mais profundas da identidade e da carne venham à tona sob a proteção da forma estética. Por outro lado, na esteira dessas constatações, quando Leo destaca que seu "disfarce não podia ser distinguido" dele próprio, emerge, nos domínios de seu discurso, um ponto doloroso da experiência negra: a performance constante, que faz com que o artista negro esteja sempre em atuação, uma estratégia usada como parte de sua estratégia de sobrevivência em uma sociedade estruturalmente hostil. É precisamente essa tensão entre máscara e exposição que se materializa na sequência do palanque, quando Leo, ciente dos riscos implicados, abdica de qualquer disfarce simbólico e, a plenos pulmões, diante do público, denuncia as mazelas da experiência de raça. Numa sociedade que normalizava o assassinato de indivíduos negros, essa tomada da palavra pública transforma a arte em gesto político radical, expondo o artista numa vulnerabilidade extrema, mesmo sendo ele um artista nacionalmente reconhecido:

> Não podia divisar Christopher e não sabia como fazer para conseguir o carro. Foi quando o rosto furioso e agitado do rapaz, pelejando para conseguir atravessar a multidão e chegar até mim e, num relance, num terrível relance, vi o que ele via: o Leo que certamente não se pertencia e que pertencia ao povo, salvo apenas pela circunstância de que êste era mantido afastado dêle, estava circundado pela massa enfurecida e incontrolável, estava no centro de um perigo iminente. Sim, pois era a época dos assassinatos. Christopher não podia saber, nem eu tampouco, quem, naquela multidão, pressionando de todos os lados simultaneamente, desejava ver-me morto ou queria levar a efeito o meu assassinato. [...] Christopher usava os seus punhos e ombros sem piedade, gritando e, por fim, conseguindo entrar no carro, arrastando-me em seguida atrás de si. Em seguida, dois de seus camaradas acomodaram-se dentro do mesmo e bateram a porta – de forma que eu fôsse protegido de todos os lados. [...] O que mais calou foi a sua profunda convicção de que eu devia continuar vivo. Não me sentia nada lisonjeado com aquilo, pelo contrário, sentia-me amedrontado, pois isto representava uma paixão impessoal e provava que eu me pertencia muito pouco. Ninguém naquela multidão se

> importou com Christopher, nem qualquer outra alma seria salva por êle durante o tempo em que a multidão ameaçava a minha existência – como êle disse mais tarde: a minha única esperança (Baldwin, 1970, p. 101).

O que depreendemos desse trecho é que ser alçado à condição de líder, embora necessário, tem seus custos. Quando Leo se vê através de Cristopher, ocorre uma espécie de reconfiguração ontológica ou ainda uma corporificação simbólica, responsável por fazer com que, naquele momento, ele deixe de ser meramente um homem (sujeito) e passe a ser um objeto de proteção ou de ódio. O "terrível relance" é o espelho que, de forma reflexiva, devolve ao agente uma imagem que ele não reconhece mais como sua, mas como uma propriedade coletiva. Diante de tal realidade, sustentada pela "convicção" de que Leo "devia continuar vivo", Baldwin nos traz a percepção de um paradoxo cruel: Christopher, diante daquele instante de ameaça em potencial, não parece salvar Leo por amizade ou afeto individual, mas por uma espécie de "paixão impessoal", dada a missão maior que unia todos os manifestantes.

Ao ser transformado em "única esperança", Leo é visto como uma figura messiânica, o que, para ele, se torna uma condição aterrorizante, pois isso interdita o seu direito à fragilidade e ao erro. Isto é, o engajamento político evidencia um preço para a glória que, em termos reais, é o preço da identidade, já que o artista que aceita o papel de porta-voz de um movimento libertário perde, em certa medida, a posse de seu próprio corpo. Paradoxalmente, o corpo expropriado pelos efeitos da colonialidade do poder, no interior do processo de reconstituição ontológica preconizado pela luta, parece também ser sequestrado pela missão que lhe foi conferida. Entretanto, por mais que as contradições irrompam no interior da lógica da emancipação política e que o preço a ser pago por isso pareça alto, Leo entende que está participando ativamente do nascimento de uma nova esperança.

Leo Proudhammer, mesmo que hesitante, parece reconhecer a validade do compromisso político de Christopher, aceitando uma nova perspectiva capaz de amalgamar arte e ação. Tanto é assim que, ao evidenciar solidariedade racial e política, Leo afirma, ao final da trama, que, quando a sociedade entrasse em ebulição por conta dos Movimentos Negros, gostaria de estar na linha de frente com os manifestantes – declaração que, seguramente, atesta que o corpo negro não tem escolha: sua condição já o implica na luta, quer queira ou não. Para Leo, aquele momento exigia muito mais do que a expressão lírica da dor ou de um posicionamento evasivo; ele reafirmava a necessidade de posicionamento real no mundo, algo que o artista fazia através de uma aliança com uma nova geração de militantes, representada por seu "filho" ideológico: o negro Christopher, símbolo da possibilidade de futuro negro, ativo, rebelde e criador.

Ainda que o personagem central da obra seja Leo Proudhammer, percebemos que muitas das sequências em que o corpo político evoca um discurso decolonial ocorrem por meio de Christopher. Diante de situações em que Leo era hostilizado, ele não hesitava em defendê-lo dos comentários racistas proferidos por aqueles em seu entorno, principalmente daqueles que tentavam minimizar o poder e os efeitos da colonialidade:

> "Bem, a mim parece", – disse Ken, finalmente, – "que talvez isto seja simplesmente porque vocês gostam de culpar o homem branco por tudo".
> "Eu não estou censurando-o", – redarguiu Christopher. – Vocês sempre tiveram bons antecedentes. Vocês já mataram a maior parte dos índios e roubaram as suas terras e tiveram todos aqueles negros trabalhando para vocês em troco de nada; e ainda não queriam que nenhum cão preto de Wala Wala falasse com outro cão preto de Boola Boola. Se eles pudessem se comunicar talvez pudessem tomar consciência de sua situação e cortassem suas cabeças e se livrassem de vocês. Dane-se".
> [...] Ele sorveu um outro gole do aperitivo, e acocorou-se em seus calcanhares no meio do salão. – "Isto é o que aconteceu, e vocês todos continuam os mesmos. Não mudaram absolutamente nada, exceto para o pior. Você quer me provar o contrário?" (Baldwin, 1970, p. 388).

Nesse jantar organizado para recepcionar a família sulista de Bárbara, Ken, seu irmão, se vale de uma tática para validar sua visão colonialista. Quando enuncia que Christopher "gosta de culpar o homem branco", ele intenciona desviar o foco das estruturas histórico-materiais que sustentam a política de colonização e colocar em relevo um suposto ressentimento de ordem pessoal. Mas Christopher promove uma contraposição decolonial, destacando que, neste caso, não se tratava de culpa, mas de evidências históricas e sistemáticas que sempre sustentaram a experiência de raça, o que, em termos argumentativos, retira a discussão do campo subjetivo para realocá-la no campo do poder. Para tanto, Christopher ressalta a relação de contiguidade entre a colonialidade do poder e o acúmulo primitivo do capital. Com muita perspicácia, o jovem traça um vínculo direto entre a política de violência e a riqueza atual do mundo ocidental que, historicamente, se valeu do genocídio, da grilagem de territórios ("Já mataram a maior parte dos índios e roubaram as suas terras"), bem como da classificação racial das populações ("Tiveram todos aqueles negros trabalhando para vocês em troco de nada"), para construir sua posição hegemônica, como salientamos anteriormente com as epistemes de Quijano (2014), Mignolo (2017), Mbembe (2018) e Moraes (2020). Como exemplo dessa política de violência, Christopher assinala o cerceamento da comunicação imposto aos povos colonizados ("não queriam que nenhum cão preto de Wala Wala falasse com outro cão preto de Boola Boola"), o qual, organizado com base na lógica da fragmentação, impedia a constituição de uma identidade coletiva de resistência. Assim, a estratégia de sustentação da colonialidade do poder operava

por meio do silenciamento, entendido como mecanismo de controle das revoltas que, sem tal contenção, fatalmente conduziriam o sistema ao colapso.

A partir desse diagnóstico, Christopher consolida seu confronto discursivo. Ele rejeita a narrativa de progresso ocidental e postula a perenidade dos efeitos da colonialidade ("Não mudaram absolutamente nada, exceto para o pior"), invertendo o ônus da prova, de modo que não cabe ao jovem amante de Leo provar que está sendo explorado; é a figura do colonizador que deve buscar argumentos para sustentar a ideia de que o sistema racial não continua funcionando como uma engrenagem de destruição dos corpos negros. Com esse artifício, Baldwin revela, em nosso entendimento, a restituição da voz que, outrora, fora silenciada pela colonialidade. Essa postura aguerrida, contudo, não emerge no vácuo; pelo contrário, em toda a última parte de *O preço da glória*, Cristopher é apresentado como o fruto revolucionário de um amor homoerótico e, talvez, ele se apresente como tal, militando efetivamente, rasurando discursos meritocráticos e escancarando a hipocrisia do capitalismo racial, porque essa postura contestadora já fizera parte do processo formativo de Leo. E é dela que Christopher se alimenta.

Desde muito cedo, Leo Proudhammer já tinha uma consciência racial que lhe permitia apontar as mazelas da sociedade em que vivia, o que pode ser percebido tanto em seu discurso contra a decimação institucional e o encarceramento dos corpos pretos quanto na sua busca pela desestruturação da matriz teofóbica que norteia a cosmologia ocidental. Esses dois pilares do seu posicionamento político são percebidos, na trama, a partir da relação entre Leo e seu irmão Caleb, um personagem que passa por um profundo deslocamento identitário por causa da violência desmedida a que foi submetido por conta da violência perpetrada pelo Estado racista estadunidense:

> Desci os degraus da escada de ponta-cabeça e aos trancos e apoderei-me das pernas do policial outra vez. Eu me agarrava a elas firmemente e êle ia me arrastando para baixo. Gritei pelo meu irmão. Estávamos agora no saguão do andar inferior. Os policiais estavam carregando-o para a rua. Levei um pontapé e senti o gôsto de sangue. Arrastei-me pelo saguão abaixo, berrando pelo meu irmão. Estávamos agora bem ao ar livre e frio; havia muita gente em redor. Levantei-me e corri para o carro, urrando. Pelo amor de Deus, por favor, êle é meu irmão. Tentei entrar rastejando no carro mas fui empurrado para fora. Tentei então pôr-me na frente do mesmo e impedi-lo de partir, mas alguém ergueu-me no ar. Outra vez clamei pelo nome de Caleb. Ouvi o ruído das portas do carro fechando com violência e berrei. Por favor, por favor. Consegui voltar para a calçada e escoiceando e esmurrando consegui livrar-me, e então comecei a correr atrás das luzes vermelhas do carro. Oh Caleb... Oh Caleb... Oh Caleb... Oh Caleb... Oh Caleb... As luzes do carro foram se distanciando. Tropecei e caí com o rosto sobre a calçada. Eu chorava desesperadamente. Apanharam-me, levaram-me para cima, lavaram-me, levaram-me para casa. Papai tentou afagar a cabeça mas eu empurrei para longe as suas mãos. Mamãe ofereceu-me uma tigela de sôpa, mas eu rejeitei,

> dando um tapa em suas mãos. Eu os odeio, lhe disse, eu os odeio, e enterrei a cabeça no travesseiro que ainda cheirava a Caleb (Baldwin, 1970, p. 111).

Dentro de um país marcado pela experiência de raça, as forças de segurança não atuam para proteger os indivíduos negros; atuam, pelo contrário, para gerir e conter seus corpos, considerados perigosos ou descartáveis, a exemplo do que pontuamos no segundo capítulo desta tese com base nas postulações teóricas de Mbembe (2018), Lemelle Jr. (2010) e Moares (2020). A maneira como Leo desce os degraus, "de ponta cabeça e aos trancos", e "o gosto de sangue" após a agressão sofrida em sua tentativa fracassada de salvar o irmão mostram como os corpos negros são tratados como meros objetos pelo Estado, cujo poder é exercido pelo músculo, pelo metal e pela ausência de diálogo. Quando o carro parte, levando Caleb, as luzes simbolizam as mãos implacáveis do Estado levando embora a vida e a liberdade, e deixando para trás apenas o trauma. Cego pelas lágrimas, a impotência de Leo é a materialização de sua subalternidade, a qual ele não consegue reverter, por mais que mordesse, esmurrasse, chutasse, corresse e recorresse a um grito "inaudível": "Oh Caleb...". A repetição constante do nome do irmão é, em nossa análise, uma tentativa desesperada de reter o irmão na dimensão do humano, do nome próprio e da família, pois Leo intuitivamente sabia que, a partir daquele momento, Caleb seria apenas um número no sistema carcerário, um corpo que seria destruído de todas as formas possíveis e imagináveis.

O que nos parece especialmente devastador, nessa sequência, é o fato de a colonialidade não ferir apenas quem é levado; ela também envenena a relação daqueles que ficaram. Retornando para casa, ao ser afagado pelo pai, Leo o hostiliza, como se o culpasse pelo horror sofrido pelo irmão. É como se Leo sentisse que, naquele momento, o carinho dos seus fosse insuficiente, consolo inútil, incapaz de impedir que seu Caleb fosse levado para longe. Logo, a colonialidade castra a missão paternal de proteger, entra no interior da casa de Leo para, dentre outras coisas, transformar o trauma em ódio generalizado: "Eu os odeio". Com essa frase melancólica, crivada de dor, Baldwin sinaliza que a impotência instaurada a partir do episódio da prisão de Caleb assume contornos existenciais, uma vez que a única coisa que resta de um ente querido tocado pela mão do Estado, em um sistema de dominação racial, é a marca da violência no corpo e a memória de um cheiro: "e enterrei a cabeça no travesseiro que ainda cheirava a Caleb" (Baldwin, 1970, p. 111). É a partir desse evento e da prisão de seu irmão, que a visão de Leo acerca da decimação institucional se torna mais clara:

> Quando Caleb, meu irmão mais velho, foi separado de mim e mandado para a prisão, eu observava, da escada de incêndio de nossa casa de cômodos do Harlem Leste, os muros de uma prisão velha e maciça, ao longe, bem ao longe,

> plantada no topo de uma colina. Trepadeiras subiam e desciam aqueles muros, as janelas reluziam ao receber o banho dos raios solares; eu observava atentamente aquela prisão, com o abandono de uma criança e atenção total, esperando que o meu irmão saísse de lá. Eu não sabia como chegar até lá. Se soubesse, teria dormido junto daquele muro. Eu não disse a ninguém sobre a minha vigília nem sobre a minha certeza de que era naquele local que o meu querido irmão estava encarcerado. Contemplei aquele prédio por muitos anos. De vez em quando, ao notar um reflexo nos vidros de nossas janelas, tinha a impressão de que meu irmão estava fazendo sinais para mim de lá da cadeia e virava-me rapidamente para trás. Quando nos mudamos dali para outro local, gritei e esperneei porque estava certo de que agora o meu irmão não poderia me encontrar mais. Pobre de mim, ele não estava lá. Estava numa fazenda-prisão bem longe, no Sul, trabalhando nos campos (Baldwin, 1970, p. 12).

Leo Proudhammer, na condição de narrador, relembra o episódio da prisão do irmão num revolver memorialístico narrado a partir do ponto de vista de um adulto, apesar de apresentar uma intensidade emocional típica de uma criança marcada pelo trauma. Tal episódio, mais do que uma lembrança familiar, se traduz como um momento que inaugura uma consciência racial e social, que tem, na prisão do irmão, um delineamento da ideia da exclusão e da punição, temas que são recorrentes na escritura de Baldwin. A imagem da prisão "velha e maciça, ao longe, bem ao longe, plantada no topo de uma colina" se torna, para o pequeno Leo, um monumento que, apesar de facilmente inatingível, é visível, como se representasse uma presença perene e silenciosa a moldar o horizonte de sua vida. Dentro dessa experiência, torna-se evidente o fato de que a prisão de Caleb, na tessitura literária de Baldwin, representa a engrenagem opressora do racismo institucionalizado que, ao capturar e destruir os corpos dos homens negros, separa suas famílias, ceifando seu futuro. A materialização dessa decimação institucional se dá metaforicamente através de uma topografia ("ao longe, no topo de uma colina") que cria uma espécie de geografia moral responsável por redefinir um espaço que, geralmente reservado para castelos, igrejas ou monumentos de glória, é agora convertido num templo invertido da injustiça. O presídio situado no alto é, para Baldwin, o emblema do poder branco e da punição racializada, vista pelos olhos inocentes de uma criança que ainda não compreende em detalhes o mecanismo da racialidade, mas já sente e tem consciência de seus efeitos devastadores, em especial aqueles que foram posteriormente identificados no corpo e na alma de Caleb:

> Meus encontros casuais com Caleb, quando êle veio para casa pela primeira vez, são obscuros. Alguns momentos são bastante luminosos, outros são obscuros, quase se iluminando, mas logo retrocedendo-se na escuridão. Outros são irrecuperáveis, sei disso, e ultimamente comecei a saber por que. Eu não cedi à superstição de que o conhecimento que uma pessoa possa ter de um fato, altere êste mesmo fato. Não, é o fato que se altera, e então se tem que

> defrontar com a questão de como viver com as brutais alterações dos acontecimentos. [...] um homem de passado horrível era um homem de futuro insuportável (Baldwin, 1970, p. 176-177).

Quando Leo assegura que os encontros com seu irmão, como reflexo dos horrores do cárcere, eram marcados por uma escuridão, raramente dissipada por instantes fugazes de alegria, sua afirmativa está diretamente ligada com a percepção de um tempo roubado e de uma memória fragmentada, simbolizando a instabilidade emocional daqueles que, de alguma forma, vivenciaram a violência cometida pelo Estado e passaram a conviver com o hiato imposto pelo sistema prisional e institucional. Nesse sentido, o cárcere, desenhado para isolar, não só retira Caleb do convívio com seus entes queridos, mas impõe a ele um regresso marcado por uma estranheza, pois o corpo que volta não é o mesmo que partiu, porque foi processado pela "máquina" e impelido a um sofrimento indizível:

> No porão não existia janelas, somente uma porta guarnecida de barras de modo que quando se queria tomar um pouco de sol tinha que se sentar perto dela, isso durante o dia. A noite não havia qualquer espécie de iluminação. Mas podia-se ver alguma coisa por algum tempo. Ninguém podia se aproximar do prisioneiro. Eles atiravam o alimento por entre as barras [...] Você tinha que defecar e urinar em um balde. Era o único momento em que você conseguia sair do porão e, mesmo assim, sob a vigilância de dois homens. [...]
> – Escute, tição, você se lembra daquela pergunta que lhe fiz? – [o policial] sorria. Não lhe respondi. Ele caminhou através da jaula, medindo o seu chicote. Tentava amedrontar-me com aquele açoite, queria que eu lhe suplicasse que não me batesse. Observei-o. Sabia que o que ele não desejava é ter que chamar alguns dos seus para o ajudar. Ele me queria todo para si. Eu não lhe dei importância. Seria açoitado de qualquer forma. Comecei a insultá-lo de todos os nomes que pude me lembrar naquele momento, justamente para que iniciasse logo o açoite, justamente para acabar logo com tudo aquilo. Ele ergueu o seu açoite para bater-me, mas me desviei e agarrei a sua mão, lutei com êle nas barras. Eu sou forte, você sabe, mas estava enfraquecido por estar passando a pão e água por tanto tempo e êle atingiu-me na nuca com o cabo do chicote. Caí de joelhos. Assim que caí, êle avançou contra mim novamente, mas consegui desviar-me de seu caminho, rolando o corpo, e quando êle veio para cima de mim novamente, puxei-o para baixo com tôda a fôrça e peguei nas suas bolas e, acredite-me, fiz o cão berrar. Oh, sim, como berrou aquela manhã. Bati-lhe com o cabo do açoite até fazer o seu cabelo vermelho ficar ainda mais vermelho. Ouvi os camaradas aproximando; tentei mantê-los à distância com o chicote, mas êles naturalmente me apanharam e, quando dei por mim, estava deitado contra a parede. Howell estava em pé por cima de mim. – Negro, você não vale uma merda – disse – concorda? – E deu-me um pontapé. Eu mal podia ver ao meu derredor. Mal podia ver os seus olhos. – Você não vale uma merda – disse eu. E êle me escoiceou novamente. Logo, um dos camaradas negros cuspiu em mim e eu disse: – Certo, senhor Howell. Eu não valho uma merda – e eles então me deixaram. Fiquei estirado no chão, solitário, por um longo tempo. Água e pão (Baldwin, 1970, p. 204-205).

Imerso num ambiente insalubre e impelido a condições degradantes, Caleb, depois de diversas violências cotidianas, tem que lidar com a fúria do Sr. Howell. Por meio desse embate, Baldwin demonstra, a partir de uma perspectiva interna, como se constitui uma instituição carcerária que, embora concebida sob o pretexto da "ressocialização", oferece, em termos reais, uma dinâmica de reducionismo do corpo negro. Para demonstrar isso, Baldwin articula tal análise em torno de dois elementos centrais: a jaula e o chicote. O primeiro, na visão do autor, não se resume a um mero espaço físico de confinamento; é, na verdade, um dispositivo de animalização capaz de reinscrever o corpo do homem negro na dimensão do cativeiro, retomando uma "tradição" oriunda da colonização; o segundo, por seu turno, funciona como uma extensão do corpo do opressor, um instrumento disciplinador, cujo objetivo é causar dor, produzir medo e desencadear a interiorização simbólica da inferioridade, operando a violência como ritual e gozo do poder. Marcado no texto pela sentença "Ele me queria todo para si", esse *ethos* de violência apresenta-se como um ritual privado, por meio do qual o carcereiro tanto busca a confirmação de sua soberania racial quanto a reveste com requintes de crueldade. A punição, por desejo do opressor, só se completaria se houvesse humilhação, medo e reconhecimento, restando a Caleb buscar em seu íntimo forças para recusar a súplica e balizar sua dignidade, mesmo diante de uma conjuntura tão adversa. Desse modo, Caleb evita o papel de vítima inerte, aquela que, em decorrência do medo, curva-se à docilidade: "[...] quando ele veio para cima de mim novamente, puxei-o para baixo com toda a força e peguei nas suas bolas e, acredite-me, fiz o cão berrar. Oh, sim, como berrou aquela manhã". Tal insurgência, no entanto, não é suficiente. Com a chegada de um efetivo de apoio e diante de sua condição debilitada, a ordem institucional é restaurada, numa demonstração evidente de que a resistência individual, naquelas condições, não seria suficiente para desmantelar a força de opressão, exercida até mesmo por outro "irmão" negro que, com sua ação, acaba por revelar o sucesso do poder disciplinar em destruir vínculos de solidariedade: "[...] um dos camaradas negros cuspiu em mim". Logo, o corpo se rende. Caleb, atendendo à ordem do carcereiro, profere: "Eu não valho uma merda", frase que opera como um ato performativo de aniquilação simbólica. Entretanto, em sua aquiescência aparente, Caleb não se entrega à aceitação ontológica oriunda da frase a que foi obrigado a repetir, haja vista que, das ramagens de seu discurso, brota uma estratégia de sobrevivência diante da violência que não quer cessar. Seja como for, embora a capitulação não apague a resistência anterior, ela marca a situação-limite com a qual, muitas vezes, os corpos negros têm de lidar: o momento em que o corpo destruído já não suporta mais a truculência, fazendo com que o silêncio e a solidão descortinem a dimensão pós-traumática

da violência – aquilo que é decantado quando o espetáculo da experiência de raça e de poder se encerra.

Esse padrão de violência desmedida repetiu-se diversas vezes no período em que Caleb esteve na prisão, de onde saiu alguém que Leo já não mais reconhecia. Destruído pelo cárcere, estigmatizado por sua passagem pelo sistema carcerário e tendo que lidar com o subemprego, Caleb foi, aos poucos, sendo vencido pelos efeitos da colonialidade, passando a adotar comportamentos típicos do *mainstream* branco, heteronormativo e hegemônico. De figura boêmia, adepta da cultura de rua, Caleb foi tragado pelo universo da fé protestante, o que criou um descompasso ideológico entre ele e Leo. Onde antes imperava a revolta contra o racismo sistêmico e uma visão questionadora do mundo, agora figurava um aculturamento cosmogônico devastador, que em nada lembrava o Caleb do passado:

> Você é um rapaz muito infeliz, Leo, percebe-se isso em você, e isso me fere. Mas você não precisa ser tão infeliz, e luz virá sôbre você um dia, da mesma forma que chegou até mim. Você verá que tanto você como os seus amigos, todos eles serão infelizes, enquanto lutarem contra o amor de Deus". Suponho que tôda convicção, de fato, traz consigo uma espécie de beleza, pois à medida que meu irmão me dirigia a palavra, um esplendor se apoderou de seu rosto. E eu não tinha defesa contra êle.
> "Você está lutando agora. Sei disso. Eu sei como foi a minha luta. Você vai ter que aprender a não lutar, não insistir na sua vontade, mas desapegar-se de sua vontade e encontrar-se com a grande vontade, a vontade universal, a vontade de Deus, que criou céus e terra e tudo o que existe, e" – inclinou-se em minha direção e deu-me uma pancadinha na testa – "criou você". Ele sorria. – "Esta é a verdade, meu querido irmão. Você" [...] Mas quero que você seja mais você do que é agora. Quero que você conquiste o reinado do espírito. Daí, então, você será aquilo para o qual foi predestinado" (Baldwin, 1970, p. 322 - 323).

O que observamos, por meio da fala de Caleb, é a sua total rendição ao *status quo* hegemônico. Verbos como "desapegar-se", "não lutar" e "não insistir" revelam que sua nova missão é defender, a qualquer custo, a anulação da agência política do sujeito negro. Se antes a revolta era o motor de Caleb, agora a passividade é apresentada como virtude, algo que reflete a vontade de Deus em detrimento das vontades humanas. Tentando convencer Leo acerca disso, Caleb busca patologizar a tristeza de seu irmão, atribuindo a sua infelicidade a uma falha espiritual por "lutar contra a vontade de Deus" (Baldwin, 1970, p. 323), quando a melancolia de Leo é, notadamente, um reflexo legítimo dos efeitos do racismo. O discurso de Caleb é sedutor; seu fundamentalismo religioso devolveu a ele aquilo que o sistema prisional lhe roubou, uma "espécie de beleza" que não passa despercebida por Leo. No entanto, "o esplendor" que se apodera de Caleb é apresentado por Baldwin não como uma verdade, mas como uma paz absoluta (e perigosa) de quem parou de questionar, diante da certeza de que o

mundo material – onde ocorre a opressão, a pobreza e a violência policial – é algo secundário, quando comparado ao "reino do espírito". Sua crítica gira, portanto, em torno da ideia de que se fiar à fé cristã é, de alguma forma, abandonar-se para caber no molde de uma divindade que, historicamente, foi usada para justificar a escravidão e a submissão do povo negro. Tal percepção aparece de maneira explícita na fala de Leo, dando a ele a certeza que o vínculo com seu irmão se quebrara definitivamente por conta do fundamentalismo deste:

> "Uma vez eu quis ser como você", disse, "eu teria dado qualquer coisa no mundo para ser como você". Chorei; esperava, contudo, que êle não o tivesse notado por causa da chuva. "Agora eu preferia morrer a ser como você. Eu não gostaria de ser como você e *contar mentiras para estas pessoas ignorantes*, estas pessoas infelizes, por nada neste mundo, Caleb, por nada no mundo! *Aquele Deus sobre o qual você fala, aquele miserável badalador de brancos* – olhe para seu trabalho, olhe!" – E eu olhei em volta da avenida, êle, porém, não. Olhou para mim. – "Eu abomino seu Deus, Caleb, eu o abomino do fundo do meu coração, abomino-o. Deixei-o golpear-me." Fui embora deixando-o para trás (Baldwin, 1970, p. 358-359, grifos nossos).

Em sua crítica, Leo classifica o Deus cristão como um *badalador de branco* e, ao fazê-lo, reduz a figura divina a instrumento ideológico responsável por anunciar, ecoar ou propagar valores e interesses exclusivamente brancos, ou seja, Deus, em vez de figurar como transcendência, justiça ou redenção, aparece como porta-voz simbólico da ordem racial dominante. Com essa expressão, Leo denuncia o cristianismo institucionalizado como cúmplice da opressão racial, expondo como a figura de Deus foi instrumentalizada para naturalizar a miséria, a violência e a humilhação dos corpos negros durante o processo colonizador, uma ação que, no seu entendimento, revela uma contradição incontestável entre o discurso de amor cristão e a realidade material do racismo. Quando Leo diz: "olhe para seu trabalho, olhe!" (Baldwin, 1970, p. 359), apontando para a avenida, ele quer mostrar a pobreza, a segregação e a violência estrutural como consequência direta da colonialidade e do fracasso moral de um Deus cúmplice da racialização[181]. Tal recusa, mais que uma contestação teológica, é existencial, política e revolucionária, já que simboliza tanto a rejeição do negro como reprodutor do discurso religioso que legitima sua própria opressão ("Eu preferia morrer a ser como você") quanto o uso do pregador como mediador de uma falsa esperança, norteada por

[181] Essa percepção é materializada em outro trecho da obra, quando, já recuperado do infarto sofrido, Leo confronta o irmão: "Você já se esqueceu da carne dos nossos antecessores que foram consumidas naquele fogo, os ossos de nossos homens, que foram consumidos pela sua fúria, a pureza de nossas mulheres emporcalhadas por aquelas conquistas, as nossas crianças transformadas em órfãs, seduzidas a menos que um cão, pela decência universal? Oh, sim, sim, sim; perdoe-lhes, deixe-os apodrecer, deixe-os que morram ou que vivam! Mas como pode você permanecer em companhia dos nossos algozes, como pode você beijar tão monstruosa cruz, como pode beijá-los com o ósculo do amor?" (Baldwin, 1970, p. 284).

ignorância e mentiras (“Eu não gostaria de ser como você e contar mentiras para estas pessoas ignorantes”). O seu discurso assume um aspecto ritualístico, transformador, que marca uma passagem para um novo estágio de consciência capaz de revelar a Leo que o seu Caleb já não existe mais; a última vez que o vira de fato foi no momento de sua captura pela polícia:

> Eu sentia as ruas do lado de fora do restaurante, senti quanto elas foram lúgubres para Caleb, lembrei-me de tudo que ocorreu para ele e para mim nestas ruas. Observei o seu rosto, esculpido em melancolia à luz das velas, esculpidas em orgulho, como uma máscara criada no nosso nascimento. Era um rosto mudo, para sempre desvairado pelo fogo que lhe tinha dado os seus contornos. Somente em minhas lembranças aquele rosto era o de meu irmão. Quando os outros viam Caleb, viam um homem calado, orgulhoso, distante, viam um homem que nunca se igualaria a eles, um homem que nunca seria acessível. E o outro Caleb, o enfurecido, aspirado Caleb, o que se lamuriava e chorava, o que poderia ser solitário – aquele outro Caleb que tinha sido condenado à morte e que nunca mais seria visto. Perguntava-me se ele, agora, pensava do Caleb que fora um dia. Perguntava-me se ele sentia falta daquele Caleb. Eu sentia falta do Caleb que já não existia mais e ainda tinha esperanças de um dia reencontrá-lo (Baldwin, 1970, p. 324).

A despeito dos vínculos fraternos fraturados, é esse discurso de rasura religiosa e de denúncia da decimação institucional, exercitado no convívio com Caleb, que permite a Leo lapidar seu espírito político-revolucionário, trazendo à tona uma dor que, ao invés de restringir-se à experiência vivida, se converte em agenciamento político e estético:

> Eu começava a tomar consciência das imensuráveis dimensões da farsa universal. Eu era humano, também. E a minha raça revelava-se como sendo a minha dor – minha angústia – e a minha fúria podia não ter razão de ser, nem tampouco submeter-se ao meu domínio até que a minha aflição fôsse calculada; até que a minha dor se revestisse de uma coerência e uma autoridade que eu, sômente eu, sôzinho, pudesse providenciar. E esta possibilidade, a possibilidade de criar a minha própria linguagem através de minha dor, de usá-la para erguer-me, conquanto estivesse encerrada nas profundezas de meu ser, como o princípio da vida e da morte, parecia, mesmo assim, ainda que por um instante, estar latente, bem na ponta de minha língua. Minha angústia era o cavalo que eu tinha que aprender a controlar (Baldwin, 1970, p. 88).

A farsa universal a que Leo se refere nos faz lembrar do ideal colonizador que vende os valores ocidentais como neutros e aplicáveis a todos, quando, na verdade, excluem todos os corpos dissidentes, dentre eles o negro. A revolução política que há no olhar de Leo é justamente a sua recusa às definições impostas e sua disposição em construir a sua própria verdade a partir de sua vivência concreta imersa pela dor. Isso significa que a superação da farsa universal não ocorre pela dissipação do sofrimento, mas pela sua transmutação em uma nova arquitetura existencial. Explicamos melhor: a paralisia na dor é, por sua natureza, um confinamento

semântico, porque o indivíduo negro, amordaçado pelos efeitos da colonialidade, não possui palavras para descrever suas feridas, restando a ele apenas os termos impostos pelo sistema que o oprime. Ao buscar um novo espaço para dor, considerando-a o substrato de onde brota uma nova linguagem, Baldwin, por meio de seu *alter ego*, evoca aquilo que a teoria decolonial compreende como desobediência epistêmica. Nessa perspectiva, a linguagem deixa de ser mera comunicação para se tornar uma ferramenta de reexistência, permitindo ao indivíduo deixar de ser um objeto passivo numa história escrita por outros e assumir a autoria de sua própria narrativa. A metáfora do cavalo, proposta por Baldwin, é central para entender essa movência: a dor possui uma força selvagem que, se vivida com complacência, atropela o sujeito em sua marcha pela autonomia. Entretanto, quando se aprende a controlar esse "cavalo", o corpo negro converte o trauma em força motriz que, livre de ser um impulso cego, utiliza a fúria como veículo que o conduzirá ao destino que ele mesmo escolheu. Em tais circunstâncias, Leo, em vez de se perder no lamento do "por que sofro?", se ergue com a autoridade que a sobrevivência lhe conferiu, transformando o que para muitos seria um fardo em um alicerce firme para a edificação de uma identidade autônoma.

Para Leo, no momento em que ele tece a narrativa, o tempo passou; os holofotes se acenderam e a consciência arrefeceu. É exatamente esse viço identitário, já rarefeito no ocaso da vida, que parece faltar ao narrador e que Christopher se empenha em reavivar por meio de palavras hirtas, ácidas e alinhadas ao compromisso de uma luta coletiva:

> Cortávamos as ruas de São Francisco, embora eu quisesse caminhar um pouco. – "Você não pode", disse Christopher secamente, – "você seria perturbado em cada esquina. Eu prometi à Bárbara e ao Pete que iria tomar cuidado de você no duro (Sic), daí, veja se pára de me arrumar dor de cabeça, tá? Seja bonzinho."
> "É que eu gostaria," – disse, – "de saber um pouco mais a respeito do que está se passando nas ruas."
> Ele olhou para mim. – "Você já sabe. O que você quer saber é se eles ainda gostam de você nas ruas – você quer saber o que eles pensam de você". Mas, Leo, você é um figurão agora. É assim que muita gente o vê agora, e você não pode culpá-los. De que outra forma poderiam eles olhar para você? Estamos numa situação em que precisamos conhecer as pessoas em quem podemos confiar, a quem podemos usar, esta é a questão. Bem, todos esses caras estão apanhando o tempo todo, Leo. Você acabou de passar por um mau bocado, pelo menos aparece nos jornais. Mas ninguém se importa com o que acontece com essas criaturas, ninguém. E todas essas leis e discursos não valem uma merda. Não valem mesmo. É o espírito do povo, meu caro, é o espírito do povo, eles não gostam de nós e eles não nos querem (Baldwin, 1970, p. 399-400).

Valendo-se de um choque de realidade e confrontando uma visão romantizada do mundo, Christopher tenta reavivar o espírito revolucionário de Leo Proudhammer que até

aquele momento se encontrava adormecido. Em sua retórica de desconstrução, Christopher percebe que o desejo de Leo em "caminhar pelas ruas" não está centrado num desejo genuíno de buscar as raízes das mazelas a que o povo negro é submetido; seu interesse é, antes de tudo, a necessidade de validação pessoal, em vez de estar comprometido com as massas populares ("[...] O que você quer saber é se eles ainda gostam de você [...]"). No terreno dessas evidências, essa preocupação com a imagem se apresenta no discurso de Leo como um sintoma ou ainda um epítome de uma estagnação que o coloca no centro da narrativa, em detrimento de uma coletividade em torno da qual as ações, os movimentos e as decisões deveriam orbitar. Na visão de Christopher, Leo precisa reconhecer que essa posição de destaque ocorre enquanto o povo sofre uma violência anônima e contínua, haja vista que ignorar tal realidade seria não só contribuir para a já citada farsa universal, mas também reforçar um lugar de privilégio que, longe de ser uma regra, é apenas uma exceção. Ou seja, não basta a Leo "saber" ou "sentir" a opressão, ele precisa definir, com clareza, de que lado da trincheira ele está, posto que, na luta contra a opressão racial, aspectos como confiança e compromisso valem muito mais do que um sentimento vago em descompasso com a necessidade de sobrevivência imposta pela colonialidade do poder. Cristopher, retirando a discussão do campo subjetivo e realocando-a no campo da utilidade estratégica, pontua que é fundamental uma reconexão com o "espírito do povo", numa dinâmica em que o compromisso com o outro permitirá o surgimento da percepção de que o cão preto de Wala Wala e o figurão sob as luzes da ribalta estão sob a mesma mira, e que somente a organização coletiva pode evitar o colapso total. Isto é, estar num lugar de privilégio e não se conectar com as massas tornará qualquer luta vazia e inexequível.

A despeito da intenção de Christopher de devolver a Leo uma pulsão política e revolucionária, a concretização desse (re) empoderamento parece-nos sustada ao final da obra, uma vez que o ator viaja para o exterior, retorna em seguida e prossegue sua trajetória circunscrita ao campo das artes. A impressão que temos é a de que o colapso sofrido por Leo – aqui compreendido como um desajuste do corpo negro e seu mascaramento diante do sistema hegemônico – não parece ter conduzido o protagonista a lugar algum. Contudo, essa leitura não pode ser tomada de modo isolado, especialmente se observamos que a trama de *O preço da glória* e a vida de seu autor engendram uma dimensão reflexiva, na qual o ficcional e o factual se interpelam e se tornam indissociáveis. Quando Baldwin fala de um corpo político e revolucionário, mas que tem seus ideais esmaecidos por força dos efeitos da colonialidade, ele está falando da sua própria vida e da sua própria escritura. Baldwin é esse corpo que vivenciou a experiência de raça e conhecia a força da colonialidade, mas que, por uma série de motivos, dentre eles a necessidade de se adequar aos ditames do que seria alta literatura, decidiu tratar

as questões raciais a partir de uma pertença privada, psicológica ou espiritual, com receio de que aquilo que ele produzia fosse classificado como meramente panfletário. Foi, a partir do acirramento da política racial em território estadunidense, em que efeitos da colonialidade passaram a se traduzir cada vez mais em mortes, atentados, estupros e linchamentos, que Baldwin passou a se engajar mais em movimentos civis e a entender que sua arte podia continuar a ser arte, mesmo que tratando de questões que calavam fundo na experiência de vida de sua gente. Política e literatura não são dimensões excludentes entre si, como destacamos no início deste capítulo.

Nesse sentido, ao enunciar sobre um corpo negro estagnado e colapsado (Leo) e de um corpo atuante, militante e vivaz (Christopher), Baldwin está se referindo a como era a sua literatura e como ela passou a ser a partir do momento em que decidiu ouvir as vozes das ruas, o grito dos espancados, o gemido das mulheres e o choro das crianças diante de um Estado que patrocinava toda sorte de decimação, desumanização e violência contra os corpos negros. Quando Baldwin escreve sobre Leo e Christopher, sua perspectiva não é só endógena, centrada na interioridade dos personagens. Ela se apresenta, em razão da habilidade que seu talento literário lhe confere, como uma reflexão acerca de seu processo escritural, que abandona o mito e a alegoria para assumir o realismo político e histórico, trazendo, no bojo dessa perspectiva, o engajamento, a revolução e a transformação coletiva para uma posição de centralidade.

No terreno dessas considerações, Leo deve ser compreendido como um corpo revolucionário, pois é, através de sua experiência, que se abrem as fissuras e se projetam lugares outros no universo de representação ficcional da masculinidade negra, que escapam à gramática violenta do estereótipo. Sua trajetória errante e sua busca incansável por existência subjetiva e social nos dão a certeza de que o corpo do homem negro não está condenado a performar a hipermasculinidade, tampouco a se submeter à heterossexualidade compulsória como condição de inelegibilidade; pode, pelo contrário, existir nos entrelugares e interstícios afetivos, sem que tal posição seja lida como déficit moral, desvio ou fracasso existencial. Neste campo amplo das possibilidades, a mediação de Leo nos permite vislumbrar a possibilidade de existir uma paternidade que não tenha sido forjada nas caldeiras incandescentes da violência, do abandono e do não comprometimento afetivo. Permite-nos, ainda, perceber que o homem negro pode se manifestar por meio da arte e, encontrar nela, o sentido para a existência, bem como renunciar ao Deus cristão, não por desespero, mas como afirmação da vida e da ação. É por meio de seus apontamentos que vemos como a decimação institucional opera, solapando de todas as formas o corpo negro, até que dele reste apenas um espectro do que fora um dia, incapaz de lutar e de viver a vida em sua mais absoluta potência e integralidade. É por sua mediação que vemos um

corpo amordaçado pelos efeitos da colonialidade dar à luz, através de um relacionamento homoerótico, um corpo revolucionário, disposto a compor o efetivo nas trincheiras do embate contra a experiência de raça. É através de seu percurso que, em instância última, o corpo do homem negro pode insistir em viver em "voz alta".

São todos esses corpos, materializados na corporalidade e nas relações de um indivíduo esfacelado pela ação da colonialidade do poder, que fazem dessa obra, filha enjeitada dentro da fortuna crítica, um dispositivo por meio do qual os ímpetos revolucionários de Baldwin se apresentam mais vivazes e eloquentes. Ao forjar novos territórios de presença e representação para o corpo negro masculino, Baldwin, o menino pobre do Harlem, instaura em seu ofício escritural um gesto coletivo, subvertendo o espelho onde tantos se buscam e, nesse reflexo transformado, amplia seu campo de atuação, convocando outros autores a também rasurarem as sombras que historicamente cercam o corpo do homem negro na literatura. Logo, Baldwin não habita o cânone, ele o desestabiliza; sua escrita é, sem dúvida, a rasura necessária que expõe as feridas da história e a revolução incontornável que ousa imaginar a cura para nós, homens negros.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o transcurso deste trabalho, buscamos, com base na ideia de (de)colonialidade, investigar a maneira como Geraldo Ribas e James Baldwin promoveram a representação ficcional dos corpos negros masculinos em suas obras. Num primeiro momento, é imperativo destacar que, ao aproximarmos dois autores com níveis diferentes de consagração e oriundos de realidades socioeconômicas distintas, suscitaria, à primeira vista, uma suposta assimetria, que poderia, em tese, macular o exercício comparativo proposto e realizado.

Em nosso entendimento, essa assimetria não é, em si, um erro, mas precisa ser explicitada e controlada criticamente. Inicialmente, devemos pontuar que, dentro dos círculos literários, autores consagrados já possuem capital simbólico e legitimidade, posto que, ao serem traduzidos, premiados e estudados nas instituições de ensino, alcançam certa "autoridade interpretativa". Isso significa que o público e a crítica já esperam que suas obras sejam profundas, o que lhes dá liberdade para serem complexos ou experimentais. Por outro lado, autores vistos como periféricos, especialmente os negros, não gozam da mesma legitimidade e liberdade, e seus textos, além de serem recorrentemente classificados como "nichados", são lidos comumente como documento social e não como arte de alta qualidade. Ademais, quando são colocados em justaposição dois autores que são de países diferentes, devem ser consideradas as condições materiais e históricas de produção das obras postas em comparação, porque notadamente elas não são exatamente as mesmas, ainda que atravessadas por uma matriz colonial comum.

Como explicamos na discussão empreendida no terceiro capítulo desta tese, a maneira como os corpos negros foram representados nas literaturas estadunidense e brasileira reflete essas condições de produção no contexto da diáspora africana e da colonização das Américas. Em solo norte-americano, devido à segregação ratificada por lei, houve uma maior unidade racial, fazendo com que surgissem entidades autônomas comprometidas com a luta por direitos civis. Tal fato pavimentou uma política de progresso social do negro, responsável por idealizar empreendimentos geridos por e para pessoas negras, instituições de ensino superior voltadas ao fortalecimento intelectual dessa população e, na esfera literária, editoras comprometidas com o fomento de vozes e públicos negros. Esse contexto transformou a literatura negra dos Estados Unidos no terreno ideal para a consolidação de uma tradição de escritores negros que deixaram marcas no cânone e desafiaram os estereótipos na representação dos corpos racializados na produção literária daquele país. Em terras brasileiras, no entanto, o mito da democracia racial representou um entrave à autonomia da escrita negra brasileira, já que, ao sustentar a ideia

falaciosa de uma convivência harmônica e a inexistência de uma discriminação institucionalizada – como a que ocorreu nos EUA –, o regime social brasileiro dispersou a conscientização racial e, por conseguinte, adiou a formação de um sistema literário negro voltado às suas próprias urgências. Nesse sentido, quando pensamos a comparação de autores que pontificam dessas realidades tão distintas, ainda que cingidas pela experiência de raça, compreendemos que existem assimetrias motivadas pelas condições de produção dessas obras. Entretanto, é justamente o produto dessas condições e assimetrias, materializado em forma de representações ficcionais distintas acerca dos corpos dos homens negros, que nos interessou. Noutros termos, compreendemos que Geraldo Ribas e James Baldwin não partem das mesmas condições de produção, nem ocupam os mesmos lugares de poder simbólico, tampouco dispõem da mesma capacidade de intervenção, mas nossa busca não foi indicar quem representou "melhor" ou "pior" os corpos negros, mas sim evidenciar como esses autores, marcados pela experiência racial, reagiram aos efeitos da colonialidade imersos em condições de produção tão distintas. Confirmamos, então, a tese de que Ribas e Baldwin ocupam lugares diferentes em seus exercícios de representação ficcional do corpo do homem negro. O que ocorre por motivos que, nessa conclusão, merecem ser salientados.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que o agente narrativo, nas duas obras, já anuncia, de antemão, que elas vão tomar direções opostas. Em *O laço encarnado*, o indivíduo negro não conduz a própria história; esta é mediada pelo olhar branco do narrador, o que cria distorções tão marcantes que fazem ruir as intenções, até certo ponto, honestas de Geraldo Ribas, autor negro, de dar visibilidade a Januário, o Pé de Mesa. De forma engenhosa, Ribas constrói a figura de Januário como o prisma pelo qual todas as tramas de *O laço encarnado* transitam. É como se Januário, com a fita vermelha que atava seu membro macrofalizado, cingisse os diversos "fios" narrativos que compõem a obra, reunindo-os sob o signo do desejo despertado pelo corpo do homem negro e pelos imaginários hipersexualizadores que o envolvem. Ao conferir essa posição de destaque dentro da trama a Januário e trazer o laço para o título da obra, pode parecer ao leitor mais desatento que o personagem negro é tratado por Ribas como uma figura emancipada. Isso, porém, não ocorre; em grande parte, porque a experiência do negro Januário é captada pela lente narrativa de um indivíduo branco, o que compromete os expedientes de representação desse corpo negro na trama e revela um olhar autoral ainda guiado pelos efeitos da colonialidade.

O problema de uma história negra contada a partir do olhar narrativo do branco é o evidente modo como ele organiza a experiência negra: quais vozes ele legitima, quais silencia e quais regimes de sentido ele reproduz. Explicando melhor, quando a história negra é mediada

pelo olhar branco, ela é apropriada, traduzida e organizada com base em parâmetros regulatórios que são exógenos, isto é, não emergem dela. Como consequência, o corpo negro não se apresenta como fonte de conhecimento de sua própria condição, passando a figurar como objeto de observação e interpretação que permite, seguramente, que os regimes coloniais de representação sejam revitalizados e cristalizados. Essa visão, que geralmente enquadra o corpo negro como problema, excesso ou déficit, e reduz sua interioridade afetiva, intelectual e espiritual, resulta em personagens negros sem densidade subjetiva, cuja consciência aparece opaca ou secundária. Com isso, valida-se uma narrativa que transforma a dor negra em espetáculo, alegoria, fetiche ou lição moral para o leitor branco, dentro de uma dinâmica em que a experiência negra é lida como particular, enquanto a hegemônica se mantém como neutra e universal, já que quem narra define o mundo narrado, garantindo notórios privilégios no lugar de enunciação.

Já, em *O preço da glória*, temos o narrador Leo Proudhammer, um artista negro que, no arrefecer da vida, narra os eventos e as experiências que marcaram a sua vida, desde a sua infância pobre no Harlem até a sua consagração, passando por todos os relacionamentos que fomentaram a construção de sua identidade. Diferentemente do narrador de *O laço encarnado*, temos uma trama que é conduzida a partir do olhar do próprio sujeito negro, o que, em termos práticos, instaura não apenas uma escolha formal, mas também um gesto político e epistemológico de primeira ordem. Assumir o leme da própria narrativa permite a Leo reinscrever sentidos, reorganizar afetos e reinterpretar experiências que, sob o olhar hegemônico, costumam ser lidas a partir de estereótipos, patologizações ou apagamentos. Nesse sentido, o corpo de Leo não é aquele que é observado; é aquele que observa, interpreta e atribui valor à própria existência, numa mudança de eixo que desloca o poder da enunciação, permitindo à subjetividade negra emergir em sua complexidade, rasurando o imaginário criado em torno da masculinidade negra. É a partir dessa diferença exordial – que coloca Leo e o narrador de *O laço encarnado*, verdadeiros alter egos de seus autores, em lugares enunciativos diferentes –, que chegamos à conclusão de que Geraldo Ribas e James Baldwin articulam os expedientes de representação ficcional do corpo do homem negro de maneiras completamente divergentes.

O ponto de partida dessa dissensão é a maneira como os autores tratam o círculo familiar ou a ausência dele na vida dos personagens negros. Na tessitura literária de Geraldo Ribas, Januário é apresentado como alguém sem origens, sem família, sem vínculos afetivos, sendo reduzido a uma função burocrática relacionada ao seu ofício laboral na prefeitura. A partir dessa configuração, retoma-se, em certa medida, a tática de apagamento da ancestralidade promovida

pela colonização que, dentre outras coisas, alienava o indivíduo de sua própria história, rasurando seus laços familiares e genealógicos para transformá-lo em mera engrenagem do sistema capitalista. Assim como no passado colonial, Januário é essa peça do sistema produtivo, desontologizado, existindo em um não-lugar, dentro da dimensão de uma verdadeira morte social. De modo inverso, Leo é apresentado como alguém circundado por sua família, com a qual cultiva fortes laços afetivos. Ainda que more numa sociedade adoecida pelos efeitos da colonialidade, num bairro que no cotidiano traz toda a miséria de existir, todos os entes que residem no perímetro mais próximo de seu afeto são revelados em suas singularidades, em suas fragilidades, em suas contradições e, acima de tudo, em sua capacidade de dar e receber amor. Seu pai, na contramão das representações de pais negros violentos, desregrados e omissos sentimentalmente, é aquele que sabe que a colonialidade expropriou o povo negro de sua história, de sua cultura e de seus saberes, apagando um passado de glória, riqueza e soberania; ele busca, com sua ação cotidiana, resgatar essa cosmovisão afrocentrada, ainda que, na prática, esse exercício de remissão fosse esfacelado pelos dados da realidade de um país movido pela experiência de raça. Seja como for, Leo não é concebido numa zona inócua, apartado de marcadores afetivos em seu processo de constituição identitária. Ele é colocado no seio de uma família funcional que contraria o imaginário construído em torno dos arranjos familiares negros e da paternidade negra e, ao mesmo tempo, inverte a lógica da mordaça histórica e ontológica perpetrada pela colonialidade e seus efeitos duradouros.

No universo da afetividade e da sexualidade do homem negro, essas dissidências no processo de representação ficcional também podem ser notadas com muita clareza. A maneira como Ribas constrói Januário desvela um corpo negro que é reduzido subjetiva e socialmente quase que exclusivamente à dimensão do sexo, mediado por uma perspectiva de instrumentalização. Dentro dessa lógica, a sexualidade de Januário funciona como um vetor que catalisa atração e ódio, despertando, por um lado, o imaginário fetichista das mulheres brancas, balizado pelo mito colonial da macrofalização dos homens negros e, por outro, um sentimento de ameaça aos homens da cidade, que viam nas investidas do negro uma ameaça direta aos paradigmas da masculinidade hegemônica, branca, heteronormativa, patriarcal, supremacista. Entretanto, o desejo que o negro Januário desperta não se apresenta como reconhecimento; é, na verdade, projeção, já que ele era desejado como um corpo-objeto, um elemento reificado, nunca como um sujeito pleno.

Foi por meio do sexo fetichista e racializador que Januário conseguiu se esgueirar pelas frestas da São Francisco ficcional, em sua jornada incansável, destrutiva e mortal na procura por um lugar na sociedade. Para tanto, seus relacionamentos afetivos, inclusive os

homoeróticos, são instrumentalizados na busca por seus objetivos, de forma que o sexo e a afetividade não são vividos como possibilidades de existência plena e autêntica, mas como uma espécie de capital simbólico precário que, via lógica colonial, restringe as possibilidades de existência do corpo negro por meio de funções utilitárias, quer seja no trabalho, quer seja no campo sexual.

Em *O preço da glória*, James Baldwin, por seu turno, se vale de uma contraposição radical desse *ethos* representacional. Leo Proudhammer é um corpo que habita os entrelugares do sexo e da afetividade humana não como uma estratégia meticulosamente pensada para galgar um lugar, ainda que precário, na estrutura social; em vez disso, a sexualidade e o universo dos afetos se constituem como uma dimensão que delineia a sua formação identitária, que é vivida e narrada desde a interioridade de seu corpo negro. Seus relacionamentos – os homossexuais, os bissexuais, os interraciais –, diferentemente dos de Januário, longe se serem molas propulsoras para uma possível legitimação simbólica, se apresentam como verdadeiros espaços de tensão, através dos quais Baldwin escancara o peso da colonialidade no esfacelamento das relações afetivas do homem negro, revelando que o problema não é o desejo em si, mas a forma como ele é atravessado por toda ordem de fantasmas raciais, expectativas normativas e assimetrias de poder no bojo de uma sociedade que vive as consequências da experiência de raça.

Ao recusar a lógica da hipersexualização e da heteronormatividade compulsórias como condição existencial incontornável do corpo racializado, Baldwin descontrói o imaginário representacional perpetrado pela colonialidade. Leo não é um corpo circunscrito à performance sexual; é um sujeito que ama, fracassa, deseja e sofre – conjunto de experiências historicamente interditadas à masculinidade negra no imaginário hegemônico ocidental. Assim, enquanto O laço encarnado reinscreve uma visão colonial acerca da expressão sexual do homem negro, *O preço da glória* se investe de um discurso contra colonial, ao tensionar os limites do perímetro da sexualidade do homem negro, tomando-a como espaço de subjetivação, e não de aprisionamento simbólico.

De igual modo, a relação contrastante entre Ribas e Baldwin também deve ser observada na postura que os autores adotam em relação ao sagrado. Em *O laço encarnado*, a trajetória do negro Januário mostra uma adesão estratégica à religiosidade cristã como via de acesso a um lugar de reconhecimento social. Quando Januário se rende ao imaginário e aos ritos do catolicismo popular, especialmente ao assumir o posto de Imperador da *Festa do Divino*, o negro pretende transcender as margens a que seu corpo retinto é rotineiramente relegado. A ocupação simbólica do posto de Imperador, momento em que a situação de exclusão é

momentaneamente sustada, permite a Januário ocupar um lugar de centralidade, poder e reconhecimento, sem, contudo, modificar o *status quo* racial da cidade. Trata-se de um poder eminentemente precário e transitório, circunscrito ao período de duração da festa. Após os festejos, no entanto, o corpo negro de Januário é restituído ao seu lugar de ostracismo, dando a ver o caráter contraditório da religiosidade: ao passo que ela oferece a promessa de redenção, envolve o corpo negro em uma lógica de concessão episódica e controlada de reconhecimento, mantendo-o em sua situação de morte social.

No terreno dessa temática, Baldwin ocupa um lugar de enunciação distinto, já que, ao invés de recorrer à religião como mecanismo de mediação ou redenção social, promove uma crítica ácida à Igreja Católica e ao Deus cristão, revelando seu histórico apoio à escravização dos povos negros, utilizados como engrenagem principal do sistema capitalista. Em sua visão, a fé cristã deixa de representar refúgio ou possibilidade de ascensão simbólica para significar um mecanismo ideológico que, nas práticas sociais, promove a naturalização da violência, da exploração e da hierarquização social. Logo, o discurso de Baldwin, ao realçar tal cumplicidade, desfaz a narrativa religiosa como instância moral e universal, trazendo à baila um de seus aspectos mais nefandos: sua inscrição histórica como patrocinadora da diáspora africana e dos regimes de dominação capitalista. Consequentemente, as diferenças entre *O laço encarnado* e *O preço da glória*, embora se articulem em torno da violência estrutural e das formas de poder que regulam a existência do corpo negro, demonstram projetos estéticos e políticos distintos, deixando entrever diferentes modos de lidar com a colonialidade.

Quando mencionamos projetos políticos diferentes, queremos dizer que, entre Januário e Leo Proudhammer, há muito mais do que uma simples oposição moral entre passividade e ação; existe uma verdadeira clivagem histórica, política e epistêmica nas formas de lidar com a opressão. Em *O laço encarnado*, o corpo de Januário é um corpo conformativo, visto que ele internaliza as regras que fomentam a colonialidade, buscando agir em sua dimensão limitada. Sua adesão à hipersexualização e à religiosidade cristã revela uma aceitação tácita das regras da experiência de raça, sem em momento algum questioná-las; pelo contrário, Januário aceita a gramática do poder e dela extrai algum dividendo, visibilidade e pertencimento – os quais são, como comentamos, provisórios. Seu corpo se molda às expectativas da ordem dominante, transformando-se em superfície de inscrição de valores que lhe são alheios, que não lhe pertencem. Logo, na trama de Ribas, tal conformidade não dissipa a violência estrutural, apenas a administra e, por consequência, a reafirma, mesmo quando acredita instrumentalizá-la a seu favor.

Em contrapartida, em *O preço da glória*, Baldwin propõe, por meio de Leo, um corpo político-revolucionário que busca se pautar pela recusa da adaptação. O corpo negro, em sua perspectiva, não se traduz como mero objeto de dominação; apresenta-se como sujeito histórico e militante, completamente engajado com os movimentos por direitos civis e com a denúncia dos horrores perpetrados pela experiência de raça. O corpo que emerge na literatura de Baldwin é um corpo que fala, protesta, se organiza e confronta, sem rodeios, as instituições (Igreja, Estado e Capitalismo) que funcionam como estrutura basilar da desigualdade racial. Trata-se de um corpo que não se pauta pelo reconhecimento por concessão; privilegia a busca por transformação estrutural, de modo que a militância, mais do que adorno narrativo, assume um teor que se traduz como o próprio eixo da enunciação. Todavia, isso é apresentado por Baldwin não de forma maniqueísta, mas mostrando como a força exercida pela colonialidade operou, por meio da fama e do sucesso profissional, um anestesiamento da consciência racial em Leo, posteriormente retomada com o "nascimento" de seu herdeiro revolucionário: o negro Christopher.

Após esse percurso analítico, pontuamos que não buscamos aqui encerrar uma questão, mas assentir que o exercício comparativo proposto ao longo desta tese possui a capacidade de abrir fendas por meio das quais respiram os corpos que foram solapados pelos efeitos da colonialidade. Ao colocar Geraldo Ribas e James Baldwin em justaposição, intencionamos, antes de qualquer coisa, desvelar como a literatura, alimentada por condições materiais, históricas e epistêmicas diferentes, pode não só reiterar, mas também tensionar os regimes de sentido que, no transcorrer da história, enclausuram os corpos negros masculinos por meio do controle dos imaginários.

Em tais circunstâncias, a comparação na qual se assenta a premissa norteadora de nossa pesquisa não se apresenta como um gesto neutro; pelo contrário, revelou-se um instrumental crítico imprescindível para assimilar que a colonialidade, longe de atuar com regularidade, penetra de múltiplas formas as tramas, as vozes narrativas, os afetos permitidos e os silêncios compulsórios. Nesse jogo dialético por meio do qual enxergamos Januário e Leo, o que se coloca em evidência não são somente personagens, mas também projetos de mundo: por um lado, a regulação da coerção por meio da aculturação e, por outro, a recusa da conformação como ethos existencial. Tanto uma quanto a outra são repercussões da mesma matriz colonial; entretanto, respondem a ela de modos profundamente diferentes, e é justamente desse embate que emergem a força e a importância crítica desta comparação.

Pesquisas como a que desenvolvemos são essenciais, porque ousam desafiar a naturalização de um imaginário que nos foi legado, não só desconstruindo o ideário de que

certas representações são universais ou neutras, mas igualmente descortinando que qualquer gesto narrativo implica um gesto político. Desse modo, questionar quem fala, de que lugar se proferem os discursos e com quais instrumentos simbólicos se enuncia representa, em termos práticos, reescrever a história da literatura a partir das bordas, deslocando o centro e subvertendo as certezas herdadas.

Em consonância com tal propósito, ao ler Baldwin, não apenas se perscruta um projeto literário decolonial; identifica-se uma linguagem capaz de nomear dores que a história se esmerou em silenciar. Ao tensionar a escritura de Ribas, não se nega a sua importância, mas se desvela como mesmo autores negros podem, em razão da força implacável da colonialidade, reinscrever imagens que historicamente foram usadas para nos aprisionar. Esse movimento crítico, embora melindroso, apresenta-se como fundamental, pois só há emancipação quando há embate e desconstrução.

Assim, esta tese reafirma que o fazer literário é tanto reflexo do mundo quanto campo minado de disputa simbólica, dimensão onde se decide quem pode falar, amar, desejar e existir. Para corpos negros e homoorientados, escrever, ler e pesquisar é um ato decisivo de irresignação contra o apagamento e o silenciamento patrocinados pela colonialidade. É reivindicar o direito à memória, à complexidade ontológica e à dignidade. Que esta pesquisa, portanto, não seja lida e interpretada como um ponto final; em vez disso, que ela seja percebida como convite: a continuar confrontando as narrativas que nos definem e, sobretudo, a fomentar outras, nas quais nossos corpos não sejam exceção, fetiche, ruína ou abominação, mas presença plena, ampla, sensível e verdadeiramente amada.

7 REFERENCIAL TEÓRICO

ABREU, A. A. de; BELOCH, I.; CPDOC-FGV (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*: pós-1930. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.

ABREU, Martha. *O Império do Divino*: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ACHEBE, Chinua. *An Image of Africa:* Racism in Conrad's Heart of Darkness. The Massachusetts Review: Project MUSE, v. 57, n. 1, p. 14-27, 2016. https://dx.doi.org/10.1353/mar.2016.0003. Acesso em: 26 nov. 2024.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I.* Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003.

ÁLVAREZ, Benedicto Cuervo. Las misiones de los padres jesuitas en Latinoamérica (1606-1767). *La Razón Histórica*, v. 27, p. 146-185, 2014.

ALVES, Castro. *O navio negreiro e Vozes d'África*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados; Edições Câmara, 2013.

ALVES, Míriam Cristiane (org.) *A matriz africana*: epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas. Porto Alegre: Rede Unida, 2020.

AMARO, Vagner. *Eles.* 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ANDREWS, William L. Frederick Douglass. In: ANDREWS, William L.; FOSTER, Frances Smith; HARRIS, Trudier. *The concise Oxford Companion to african american literature*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. p. 113-114.

ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Tradução de Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco. *O Romance*: a cultura do Romance. Volume 1. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 335-374.

ASANTE, Molefi Kete. Raça na Antiguidade: na verdade, provém da África. Tradução de Fernando Lopes Tomé. *Revista de Humanidades e Letras*, v. 1, n. 3, 2015. Disponível em: https://afrocentricidade.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/rac3a7a-na-antiguidade-na-verdade-provc3a9m-da-c3a1frica-molefi-asante.pdf. Acesso em: 26 nov. 2024.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen. *The empire writes back*: theory and practice in post-colonial literatures. London: Routledge, 1991.

AYAN, Meryem. The Cultural Logic of Racism in Richard Wright's Native Son. *African Journal of History and Culture*, v. 3, Issue 9, p. 135-139, 2011.

BACON, Francis. *Novum Organum ou Verdadeiras Indicações acerca da Interpretação da Natureza*. Tradução de Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BALDWIN, James. *O preço da glória*. Tradução de Iran Silva. São Paulo: Hemus, 1970.

BALDWIN, James. The New Lost Generation. In: MORRISON, Toni. *James Baldwin*: collected essays. New York: Library of America, 1998a. p. 659-668.

BALDWIN, James. Nobody knows my name. In: MORRISON, Toni. *James Baldwin*: collected essays. New York: Library of America, 1998b. p. 137-295.

BALDWIN, James. *Nobody knows my name*. New York: The Livrary of America, 1998c.

BALDWIN, James. *O quarto de Giovanni*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

BALDWIN, James. *Terra Estranha*. Tradução de Rogério W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

BALDWIN, James. *Proclamem nas montanhas*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

BALLISTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.

BASTIDE, Roger. *Considerações acerca da poesia afro-brasileira*. O Estado de São Paulo, 21 out. 1941, p. 4-5.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERGSON, Henri. *Laughter*: an essay on the meaning of the comic. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2014.

BERNARD, Emily. The New Negro Movement and the politics of art. In: GRAHAM, Maryemma; WARD JUNIOR, Jerry W. *The Cambridge History of african american*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 268-287.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 5. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIBB, Henry. *Narrative of the life and adventures of Henry Bibb, an American slave*. Greenville: East Carolina University Digital Collections, 1849. Disponível em: https://digital.lib.ecu.edu/29045. Acesso em: 26 nov. 2024.

BIGSBY, Christopher William Edgar. The divided mind of James Baldwin. In: STANLEY, Fred L.; BURT, Nancy V. (ed.). *Critical Essays on James Baldwin*. Boston; Massachussets: G. K. Hall & Co., 1988. p. 94-110.

BINGHAM, Robert K. Two American writers: I. Baldwin. *Reporter,* v. 8, p. 38-39, 23 jun. 1953.

BISPO, Artur. *A alma burguesa na literatura*. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLAU, Judith R. *Race in the schools*: perpetuating white dominance? Boulder: Lynne Rienner, 2003.

BLAUT, James M. *The colonizer's model of the world*: geographical diffusionism and eurocentric history. New York: Guilford Press, 1993.

BOLA, J J. *Seja homem*: a masculinidade desmascarada. Tradução de Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres. Tradução de Maria Lydla Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.

BONE, Robert A. James Baldwin. In: KINNAMON, Keneth. *James Baldwin*: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974. p. 28-51.

BONE, Robert A. *The Negro Novel in America*. revised ed. New Haven; London: Yale University Press, 1965.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*: estratégias de leitura (1990-2001). 2. ed. Maringá: Eduem, 2012. Disponível em: https://books.scielo.org/id/zs9jn. Acesso em: 11 fev. 2024.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembrança dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRADSHAW, John. *Volta ao lar*: como resgatar e defender sua criança interior. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1978.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

BRAZ, Brasiliano. *São Francisco nos caminhos da história*. São Francisco: Lemi, 1977.

BRAZ, Petrônio. *Caleidoscópio*. São Paulo: Chiado Books, 2020.

BROD, Harry. *The making of masculinities*: the New Men's Studies. Boston: ALLEN & UNWIN, 1987.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BRUNN, Robert. *About People* – Who Are Also Negroes. The Christian Science Monitor, [S.l.], p. 13, 28 maio 1953.

BUSSEY, Kay; BANDURA, Albert. Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, v. 106, p. 676-713, 1999.

BUTCHER, Margaret J. O negro na ficção moderna americana. In: BUTCHER, Margaret J. *The Negro in American Culture*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1956. p. 180-181.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

CABRAL, Alexandre Marques. *Discutindo (sub)ontologia e colonialidade com Nelson Maldonado-Torres*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2023.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Imesp, 1987.

CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 24, n. 9, set. 1972.

CARBY, Hazel V. Policing the Black Woman's Body in an Urban Context. *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, v. 18, n. 4, p. 738-755, jul. 1992. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1343828. Acesso em: 10 jul. 2024.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade*: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. Ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CASSIDY, T. E. The long struggle. *Commonweal*, v. 58, p. 186, 22 maio 1953.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales,* 2005. p. 80-87. Disponível em: https://biblioteca-repositorio.clacso. edu.ar/bitstream/CLACSO/14084/1/colonialidade.pdf. Acesso em: 26 jul. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIORANESCU, Alexandre. *Princípios de literatura comparada*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1964.

CLEAVER, Eldridge. *Alma no exílio*. Tradução de Antônio Edgardo S. da Costa Reis. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira, 1971.

CLEAVER, Eldridge. *Soul on ice*. Nova Iorque: Dell Publishing, 1968.

COLLINS, Patrícia Hill. *Política sexual negra*: afro-americanos, gênero e o novo racismo. Tradução de Ana Carolina Correia Santos das Chagas. Rio de Janeiro: Verita, 2022.

COLLINSON, Laurence. Another Country. *Overland*, n. 27/28, p. 27-28, jul./set. 1963.

CONNNEL, Raewyn W. *Gênero*: uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2016.

CONNELL, Raewyn W. *The men and the boys.* Sydney: ALLEN & UNWIN, 2000.

CONNELL, Raewyn W. *Masculinidades.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

CONNEL, Robert W. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995.

CORTESÃO, Jaime. O sentido da cultura em Portugal no século XIV. In: CORTESÃO, Jaime. *Os factores na formação de Portugal*. Lisboa: Portugália, 1964. p. 161-202.

COSTA, João Batista de Almeida. *Norte de Minas*: cultura catrumana, suas gentes, razão liminar [recurso eletrônico]. Montes Claros: Editora Unimontes, 2021.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de literatura brasileira*: vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1990.

CUSTÓDIO, Tulio Augusto. O per-vertido homem negro: reflexões sobre masculinidades a partir de categorias de sujeição. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo (org.). *Diálogos Contemporâneos*: sobre homens negros e masculinidades. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 131-162.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DAGENAIS, John. The postcolonial Laura. *Modern Language Quarterly*, Durham, v. 65, n. 3, p. 365-389, 2004.

DAMANTE, Hélio. *Folclore brasileiro*: São Paulo. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1980.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

DANCE, Daryl C. You Can't Go Home Again: James Baldwin and the South. In: STANLEY, Fred L.; BURT, Nancy V. (ed.). *Critical Essays on James Baldwin*. Boston; Massachussets: G. K. Hall & Co., 1988. p. 54-61.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Charles T.; GATES JUNIOR, Henry Louis. *The Slave's Narrative*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1985.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermentina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DICKSTEIN, Morris. On James Baldwin. In: DICKSTEIN, Morris (ed.). *Critical Insights*: James Baldwin. Pasadena; New Jersey: Salem Press, 2011. p. 3-10.

DIOP, Cheikh Anta. *The african origin of Civilization*: myth or reality. Nova Iorque: Lawrence Hill & Company, 1974.

DIOP, Cheikh Anta. A origem dos antigos egípcios. In: MOKHTAR, Gamal (org.). *História Geral da África, II*: África antiga. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 1-36.

DOBBS, Kildare. Lighten our darkness. *Saturday Night*, v. 77, p. 27-28, 7 jul. 1962.

DOUGLASS, Frederick. *The Narrative of the Life of Frederick Douglass*: An American Slave. San Diego: Icon Classics, 2005.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As Almas do Povo Negro*. Tradução de Raquel Camargo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014. (Precursores; 1). p. 13-48.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*, v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez. 2013. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/16787/10936. Acesso em: 25 jul. 2023.

DUSSEL, Enrique. 1492: *O Encobrimento do Outro*: a origem do mito da modernidade. Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes Editora, 1993.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 25-34. Disponível em: https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5 _Dussel.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EARLY, Gerald Lyn. *Ralph Ellison*: Invisible man. New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2010.

EDELMAN, Lee. *Homographesis:* essays in gay literary and cultural theory. New York: Routledge, 1994.

ELLIS, Havelock. *Studies in the psychology of sex*: Analysis of the sexual impulse, love and pain, the sexual impulse in women. Volume III. 2. ed. rev. e ampl. Philadelphia: F. A. Davis Company, 1913.

ELLISON, Ralph. A very stern discipline: an interview. *Harper's Magazine*, v. 234, p. 84, mar. 1967.

ETZEL, Eduardo. *Divino*: simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Giordano; Rio de Janeiro: Kosmos, 1995.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel (org.). *Revolução Africana*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. n.p.

FELIPE, Carlos. Prefácio. In: AMBRÓSIO JÚNIOR, Manoel. *Meu rio tem mãe-d'água*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987. p. 11-13.

FIEDLER, Leslie A. A homosexual dilemma. *The New Leader*, [S.l.], v. 39, p. 16-17, 1956.

FIELD, Douglas. *All Those Strangers*: the art and lives of James Baldwin. New York: Oxford Press University, 2015.

FLORES, Ángel. O realismo mágico na literatura hispano-americana. In: CASCUDO, Luís da Câmara (org.). *Realismo fantástico*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. p. 187-202.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 3. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FRAILE, Ana María. *Richard Wright's Native Son*. Nova Iorque: Rodopi, 2007.

FRANKLIN II, Clyde W. Surviving the Institutional Decimation of Black Males: Causes, Consequences, and Intervention. In: BROD, Harry (ed.). *The making of Masculinities*: the New Men's Studies. Boston: ALLEN & UNWIN, 1987. p. 155-169.

FRANKLIN II, Clyde W. Men's studies, the men's movement, and the study of Black masculinities: Further demystification of masculinities in America. In: MAJORS, Richard G.; GORDON, Jacob U. (ed.). *The American Black male*: His present status and his future. Chicago, IL: Nelson-Hall, 1994. p. 3-19.

FREITAG, Léa Vinocur. Influências ibéricas no folclore brasileiro. *Revista de História*, São Paulo, v. 38, n. 78, p. 353-382, 30 jun. 1969. DOI:10.11606/issn.2316-9141.rh.1969.128788. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/en/article/vie w/128788/125513 Acesso em: 25 jul. 2023.

FRIEDMAN, David M. *Uma mente própria*: a história cultural do pênis. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Provincia de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858.

GATES JUNIOR, Henry Louis. *Caixa Preta*: escrevendo a raça. Tradução de Floresta. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis*: culture, art, society. Tradução de Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.

GINSBERG, Elaine K. (ed.). *Passing and the fictions of identity*. Durham; London: Duke University Press, 1996.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82., jan.-abr. 2018. DOI: https://doi.org/10.15448/1984-7289.2018.1.28209. Disponível em: https://www.scielo.br/j/civitas/a/bRTKvzGxYTtDbtrFyLm5JNj/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 13 nov. 2023.

GOMES, Laurentino. *Escravidão*: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares – Volume 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. Colonialismo interno (uma redefinição). In: BORON, Atilio A; AMADEO, Javier; GONZÁLEZ, Sabrina (org.). A teoria marxista hoje. *Problemas e perspectivas.* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007. p. 431-458. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/20100715084802/cap19.p df U. Acesso em: 13 nov. 2023.

GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Tradução de António Duarte. Lisboa: Edições Asa, 1995.

GOULD, Philip. Early print literature of Africans in America. In: GRAHAM, Maryemma; WARD JUNIOR, Jerry W. *The Cambridge history of african american literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 39-51.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana.* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977. v. 1.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty (ed.). *Selected Subaltern Studies*. Delhi: Oxford University Press, 1988.

HALL, Stuart. Race, articulation and societies structured in dominance. *Race & Class*, v. 23, n. 2, p. 25-45, 1980.

HARE, Nathan; HARE, Julia. *The Endangered Black Family*: coping with the unisexualization and coming extinction of the Black Race. San Francisco: Black Think Tank, 1984.

HARPER JUNIOR, Howard M. *Desperate faith*: a study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1968.

HATTNHER, Alvaro L. *Literatura negra nos Estados Unidos*: da plantation ao gueto, resistência e criação. Itinerários, Araraquara, v. 1, p. 64-76, 1990.

HAYWOOD, Christian; GHAILL, Máirtín Mac an. *Men and Masculinities*: theory, research, and social practice. Philadelphia: Open University Press, 2003. p. 64-76.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HENNEBERG, Susan. *James Baldwin*: groundbreaking: author and civil rights activist. New York: The Rosen Publishing Group, 2015.

HICKS, Granville. *James Baldwin's promising first novel*. Go Tell It on the Mountain. New Leader, v. 36, p. 21-22, 1. jun. 1953.

HOOKS, Bell. *Anseios*: raça, gênero e políticas culturais. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, Bell. *Olhares Negros*: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

HOOKS, Bell. *A gente é da hora*: homens negros e masculinidade. Tradução de Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

HUGHES, Langston. From Harlem to Paris. *The New York Times Book Review*, New York, p. 26, 26 fev. 1956.

HUGO, Victor. *Discours sur l'Afrique*. Actes et Paroles. Paris: Veritas, 2009. v. 4.

IANNI, Octavio. *Escravidão e racismo*. São Paulo: Hucitec, 1978.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Estudos Avançados* [online], São Paulo, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000300013& script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 27 abr. 2026.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê de Registro da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis-GO*. Brasília, DF: IPHAN, 2018. Disponível em: https://portal.iphan.gov.br/ uploads/publicacao/Dossie_Divino_Pirenopolis_GO.pdf. Acesso em: 14 jun. 2025.

ITZIGSOHN, José; BROWN, Karida L. *The Sociology of W. E. B. Du Bois*: Racialized Modernity and the Global Color Line. Nova Iorque: New York University Press, 2020.

JEFFREY, Karima K. Langston Hughes. In: PAGE, Yolanda Williams. *Icons Of African American Literature:* The Black Literary World. Santa Bárbara: Greenwood Icons, 2011. p. 139-170.

JONES, Ernest. *Essays in applied psychoanalysis: vol. II* – Essays in folklore, anthropology and religion. London: The Hogarth Press Ltd; The Institute of Psycho-analysis, 1951.

JONES, LeRoi. American sexual reference: black male. In: JONES, LeRoi. *Home:* social essays. New York: William Morrow, 1966. p. 216-233.

JOSEPH, Channing Gerard. The First Drag Queen? *The Nation*, New York, February 17, p. 24-26, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43130810/The_First_Drag_Queen_Was_a_Former_Slave. Acesso em 23 out. 2023.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KENT, George E. Baldwin and the Problem of Being. In: KINNAMON, Keneth. James *Baldwin*: collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1974. p. 16-27.

KHAN, Themrise; DICKSON, Kanakulya; SONDARJEE, Maïka (ed.). *White Saviorism in International Development*: theories, practices and lived experiences. Wakefield, Québec, Canada: Daraja Press, 2023.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KIMMEL, Michael S. The Contemporary "Crisis" of Masculinity in Historical Perspective. In: BROD, Harry. *The making of Masculinities*: The New Men's Studies. Boston: ALLEN & UNWIN, 1987. p. 121-153.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Tradução de Andréa Fachel Leal. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/B5NqQSY8JshhFkpgD88W4vz/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 10 fev. 2025.

KIMMEL, Michael S. *The gender of desire: essays on male sexuality*. New York: State University of New York Press, 2005.

KIMMEL, Michael S. *A sociedade de gênero*. Tradução de Fábio Roberto Lucas. Petrópolis: Vozes, 2022.

KNIFFLEY JUNIOR, Steven; BROWN JUNIOR, Ernest; DAVIS, Bryan. *Out of K.O.S.* (Knowledge of Self). New York: Peter Lang, 2018.

KODJO-GRANDVAUX, Séverine. *Filosofias africanas*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEAVY, Walter. Is the Black Male an Endangered Species? *Ebony*, at 41, aug. 1983.

LEFKOWITZ, Mary. *Not out of Africa*: how Afrocentrism became an excuse to teach myth as history. New York: A New Republic Book, 1997.

LEEMING, David. *James Baldwin*: a biografy. New York: Arcade Publishing, 1994.

LEMELLE JUNIOR, Anthony J. *Black masculinity and sexual politics*. New York: Routledge, 2010.

LIMA, Geraldo França de. *Com Bernanos no Brasil.* [S.l.]: [s.n.], [2010]. Disponível em: ttps://www.academia. org.br/abl/media/memoria13.pdf. Acesso em: 9 jan. 2025.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Controle do imaginário e a afirmação do romance*: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flandres, Tristam Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis desafio ao pensamento*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LOWENSTEIN, Julie. *Racialized blindness in Native Son*. 25 abr. 2013. Disponível em: https://nkuhl.library.yale. edu/YCALStudentWork/lowenstein.pdf. Acesso em: 01 jan. 2025.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje*: Perspectivas Decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

LUKÁCS, George. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, George. *Arte e Sociedade:* escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 193-243.

LUKÁCS, George. *Estética*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, George. Friedrich Engels como teórico e crítico literário. In: LUKÁCS, George. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 63-98.

LYNCH, Michael F. Staying out of the temple: Baldwin, the African American Church, and The Amen Corner. In:
MILLER, Daniel Quentin (ed.). *Re-viewing James Baldwin: Things Not Seen*. Foreword by David Adams Leeming. Filadélfia: Temple University Press, 2000. p. 185-202.

MACEBUH, Stanley. *James Baldwin*: a critical study. New York: The Third Press, 1973.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Theatro Do Doutor Joaquim Manoel de Macedo*: A torre em concurso, O cego, Cobé, O sacrifício de Isaac. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem – Parte II*: Origens, costumes e região selvagem. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

MAJORS, Richard G.; BILLSON, Janet Mancini. *Cool Pose*: the dilemmas of black manhood in america. New York: Touchstone, 1992.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 337-382.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; TORRES-MALDONADO, Nelson;

GROSFOGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento diaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-54.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GOSFOGUEL, Ramon (org.). *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-167.

MALLARMÉ, Stéphane. Les Impressionnistes et Édouard Manet. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres completes*: v. 2. Paris: Gallimard, 2003. p. 448-450.

MANN, Barry. Biography of James Baldwin. In: DICKSTEIN, Morris. *Critical Insights:* James Baldwin. Pasadena; New Jersey: Salem Press, 2011. p. 11-16.

MAROTTI, Giorgio. *Perfil sociológico da literatura brasileira*: o sertão – Jorge Amado. Porto: Paisagem, 1975.

MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. Os donos das festas. *Revista da Comissão Mineira de Folclore*, Belo Horizonte, n. 17, ago. 1996.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial:* raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Tradução de Plínio Dentzien. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MEAD, Margaret. *Sexo e Temperamento*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MELO, João Naves de. *Folclore de São Francisco*. Belo Horizonte: O Lutador, 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle*: new position in black cultural studies. New York: Routledge, 1994.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Socias,* São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-17, jun. 2017. DOI 10.17666/329402/2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 14 jun. 2023.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediencia epistémica*: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais – projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluriversalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*: um discurso sobre as ciências revisitado. São Paulo: Cortez, 2004. p. 631-671.

MILLER, Daniel Quentin (ed.). *Re-viewing James Baldwin*: Things Not Seen. Foreword by David Adams Leeming. Filadélfia: Temple University Press, 2000.

MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Tradução de Téofilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

MONTOYA, Fernando Susaeta. *Introducción a la filosofía africana*: un pensamiento desde el cogito de la supervivencia. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2010.

MOORE, John Rees. An embarrassment of riches: Baldwin's Going to meet the man. *The Hollins Critic*, v. 2, n. 5, 1965. Disponível em: https://digitalcommons.hollins.edu/critic/10. Acesso em: 17 set. 2025.

MORAES, Wallace dos Santos de. Crítica à estadolatria: contribuições da filosofia anarquista à perspectiva antirracista e decolonial. *Teoliterária*, v. 10, n. 21, p. 54-78, 2020. DOI: https://doi.org/10.23925/2236-9937.2020v21p54-78. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/49502. Acesso em: 28 ago. 2023.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.

MORENO, Alejandro. Superar a exclusão, conquistar a equidade: reformas, políticas e capacidades no âmbito social. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 93-106.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MOSSMAN, James. Race, Hate, Sex and Colour: a conversation with James Baldwin and Colin MacInnes. In: BALDWIN, James. *Conversations with James Baldwin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989. p. 46-58.

MOTT, Luiz. *Igreja e homossexualidade no Brasil*: cronologia temática, 1547-2006. In: II Congresso Internacional sobre Epistemologia, Sexualidade e Violência, São Leopoldo, 2006.

MOTT, Luiz. *O sexo proibido*: escravos, gays e virgens nas garras da Inquisição. Campinas, SP: Papirus, 1998.

MOURA, Clóvis. *A encruzilhada dos orixás*: problemas e dilemas do negro brasileiro. Maceió: Edufal, 2003.

MOURA, Clóvis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Anita, 1994.

MOURA, Clóvis. *O negro e o mercado de trabalho*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1986.

MOURA, Clóvis. *O negro:* de bom escravo a mal cidadão? Rio de Janeiro: Tavares & Tristão, 1967.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NADEL, Alan. The Integred Literary. In: TRACY, Steven C (ed.). *A historical guide to Ralph Ellison*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004.

NELSON, Emmanuel S. James Baldwin's vision of otherness and community. *MELUS,* v. 10, n. 2, 1983.

NERO, Charles. Toward a Black Gay Aesthetic: Signifying in Contemporary Black Gay Literature. In: DONALSON, Melvin (ed.). Cornerstones: *An Anthology of African American Literature*. New York: St. Martin's Press, 1996. p. 971-989.

NGUGI, Wa Thiong'o. *Homecoming*: essays on african and caribbean literature, culture and politics. London: Heinemann, 1972.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *A cor do inconsciente*: significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOLASCO, Sócrates Alvares. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OBENGA, Théophile. Egypt: Ancient History of African Philosophy. In: KWASI, Wiredu (ed.). *A Companion to African Philosophy*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004. p. 31-49.

OLIVEIRA, Hugo de; GONÇALVES, Eliane. Colonialidade do poder, educação e movimentos sociais na América Latina: novos caminhos a partir de ocupações secundaristas? *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 53, n. 3, p. 337-379, nov. 2022/fev. 2023. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8723683.pdf. Acesso em: 9 fev. 2025.

OLIVEIRA, José Jézer de. Quem é quem nas Letras de Brasília. *Correio Brasiliense*, Brasília/DF, n. 3119, p. 337-379, 14 fev. 1970. Caderno 2, p. 4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22%20Geraldo%20Ribas%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=584. Acesso em: 9 abr. 2025.

OLIVEIRA, Renato Rodrigues de. *Memória e ficção em A Saga de um Urucuiano, de João Naves de Melo.* 2019. 246 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

OLIVEIRA, Renato Rodrigues de. *Memória e ficção em A saga de um urucuiano:* compreendendo a trama literária de João Naves de Melo. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2024.

OMOLADE, Barbara. *The Rising Song of African American Women*. New York: Routledge, 1994.

ORTIZ, Renato. *Memória coletiva e sincretismo científico*: as teorias raciais do século XIX. Cadernos CERU, n. 17, p. 13-35, 1982.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAGE, Yolanda Williams. *Icons of african american literature*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.

PASTOUREAU, Michel. *Vermelho*: história de uma cor. Tradução de José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PATTERSON, Orlando. A poverty of the mind. *The New York Times*, 26 mar. 2006. Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/03/26/opinion/26patterson.html?pagewanted. Acesso em: 1 jun. 2016.

PATTERSON, Orlando. *Escravidão e Morte Social*: Um Estudo Comparativo. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 2008.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? *Democracia Viva*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 64-69, jun./jul. 2004.

PINHO, Osmundo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. A participação da literatura no processo abolicionista. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 9-32, jan./jun. 1988.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes*: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept or the Americas in the modern world-system. *International Social Science Journal*, Paris, UNESCO, n. 134, nov. 1992.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*: meio século de história literária. Tradução de Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RAMOSE, Mogobe Bernard. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. *Ensaios Filosóficos*, v. IV, p. 6-13, out. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica da Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RAVICHAND, M; LATHA S. Pushpa. Bigger Thomas: The Hero in the Novel Native Son by Richard Wright. *International Multidisciplinary Research Journal*, v. II, Issue I, January 2014.

RIBAS, Geraldo. *Canto à beira do rio*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

RIBAS, Geraldo. *O laço encarnado*. Brasília, DF: Ebrasa, 1969.

RIBAS, Geraldo. Bernanos em Pirapora. *Correio Brasiliense*, Brasília/DF, n. 3326, 16 out. 1970. Caderno Cultural, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22geraldo%20ribas%22&pagfis=5831. Acesso em: 10 abr. 2025.

RIBAS, Geraldo. *Esse mundo assombrado*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1974.

RIBAS, Geraldo. *Da rebaixa ao paraíso*: a saga de Leda. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1994.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas* – Estudos gays: gêneros e sexualidades, [S.l.], v. 4, n. 05, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309. Acesso em: 09 fev. 2025.

ROBIN, Régine. Point de vue: l'autofiction. *CV Photo*, n. 44, p. 5-6, automne 1998. Disponível em: https://id.erudit.org/iderudit/21184ac. Acesso em: 22 mar. 2025.

ROBINSON, Cedric J. *Marxismo Negro*: A Criação da Tradição Radical Negra. Tradução de Fernanda Silva e Sousa, Caio Netto dos Santos, Margarida Goldsztajn e Daniela Gomes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALAAM, Kalamu ya. James Baldwin: Looking towards the Eighties. In: STANLEY, Fred L.; BURT, Nancy V. (ed.). *Critical Essays on James Baldwin*. Boston; Massachussets: G. K. Hall & Co., 1988. p. xx-xx.

SAMI-ALI, Mahmoud. *Cuerpo real, cuerpo imaginário*: para una epistemología psicoanalítica. Buenos Aires; Barcelona: Paidos, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-72.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar*: abrindo a história ao presente. Belo Horizonte: Autêntica: 2022a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo*: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica: 2022b.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVEAU, Patrick. *Serge Doubrovsky ou l'ecriture d'une survie*. Dijon: EUD, 2011.

SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. *Gragoatá*, Niterói, n. 16, p. 117-132, 1. sem. 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men*: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SEGATO, Rita. *Cenas de um pensamento incômodo*: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios*: e uma antropologia por demanda. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1986.

SIMAW, Saadi A. What is in a sound? The metaphysics and politics of music in The Amen Corner. In: MILLER, Daniel Quentin (ed.). *Re-viewing James Baldwin*: things not seen. Foreword by David Adams Leeming. Filadélfia: Temple University Press, 2000.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil. *Estação Literária*, Londrina, v. 16, p. 8-28, 2015. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/ 28472. Acesso em: 09 fev. 2025.

SISCO, Dolores V. Invisible Man. In: PAGE, Yolanda Williams. *Icons Of African American Literature*: The Black Literary World. Santa Bárbara: Greenwood Icons, 2011. p. 187-210.

SLEMON, Stephen. Magic realism as postcolonial discourse. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (ed.). *Magical realism*: theory, history, community. Durham; London: Duke University Press, 1995. p. xx-xx.

SMITH, Neil. *Desenvolvimento desigual*: Natureza, Capital e a Produção do Espaço. Tradução de Eduardo de Almeida Navarro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil.* 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUSA, Cruz e. *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1898.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*: edição castigada pelo estudo e exame de muitos códices manuscritos existentes no Brasil, em Portugal, Espanha e França, acrescentada de alguns comentários por Francisco Adolfo de Varnhagen. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

SOUZA, Eneida M. de. *Janelas Indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPECTOR, Robert D. *Everybody knows his name*. New York Herald Tribune Books, p. 2-3, 17 jun. 1962.

STAMPP, Kenneth Milton. *The era of reconstruction*, 1865-1877. New York: Vintage Books, 1965.

STANLEY, Fred L.; BURT, Nancy V. (ed.). *Critical Essays on James Baldwin*. Boston; Massachussets: G. K. Hall & Co., 1988.

STAPLES, Robert. *Exploring Black Sexuality*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2006.

STEINEN, Karl von den. Entre os Borôros (Tradução do cap. XVII do livro Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, por Basílio de Magalhães). *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Tomo LXXVIII, Parte II, p. 391-490, 1915.

STEPHAN, Beatriz González. Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano. In: LANDER, Edgardo (org*.). Cultura y Tercer Mundo*: Nuevas identidades y ciudadanías. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. p. 91-112.

SYLVANDER, Carolyn Wedin. *James Baldwin*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1980.

TACKACH, James. *James Baldwin*. San Diego: Lucent Books, 1997.

TARSI, Elena. As lógicas da exclusão urbana no contexto português: uma perspectiva Sul-Norte. *Forum Sociológico*, Coimbra, n. 29, p. 41-52, 2016. https://doi.org/10.4000/sociologico.1491. Disponível em: https://journals.Openedition.org/socio logico/1491#quotation. Acesso em: 10 jul. 2024.

TÁVORA, Franklin. *0 cabelleira*: história pernambucana. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional, 1876.

TAYLOR III, Ordner W. Harlem Renaissance. In: PAGE, Yolanda Williams (ed.). *Icons Of African American Literature*: The Black Literary World. Santa Bárbara: Greenwood Icons, 2011. p. 103-132.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. O pranto interior dos homens pretos. Prefácio. In: VOLP, Stefano. *Homens pretos (não) choram*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022. p. 21-24.

TERRA, José de Souza. A escravização de indígenas e negros no Brasil colonial: aspectos jurídicos e sociais. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 5-22, 1984.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Tríbades galantes, fachonos militantes*: homossexuais que fizeram história. São Paulo: Summus, 2000.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Ediouro, 2008.

TWAGILIMANA, Aimable; SUBLETTE, Cammie M. Native Son. In: PAGE, Yolanda Williams (ed.). *Icons Of African American Literature*: the black literary world. Santa Bárbara: Greenwood Icons, 2011. p. 321-344.

VALADARES, Napoleão (org.). *Dicionário de Escritores de Brasília*. Brasília, DF: André Quicé, 1994.

VEIGA, Felipe Berocan. A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás. In: CARVALHO, Luciana (org.). *Divino toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. (Série Encontros e Estudos; 9). p. 83-94.

VOLP, Stefano. *Homens pretos (não) choram*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2022.

WALLACE, Maurice O. *Constructing the Black Masculine*: Identity and Ideality in African American Men's Literature and Culture. Durham and London: Duke University Press, 2022.

WALSH, Catherine. (Re)pensamiento crítico y (De)colonialidad. In: Walsh, Catherine (org.). *Pensamiento critico y matriz (de)colonial*: Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005. p. 13-35.

WALZER, Michael. *On Toleration*. London: Yale University Press, 1997.

WARNES, Andrew. *Richard Wright's Native Son*. London; New York: Routledge, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, Renée. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

WELSING, Frances Cress. *The Isis Papers*: The Keys to the Colors. Chicago: Third World Press, 1991.

WEST, Cornel. *Questão de raça.* Tradução de Laura Teixeira. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

WILLIAMS, Patricia J. *The alchemy of race and rights*: diary of a law professor. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

WITTIG, Monique. *Mente Hétero e outros ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOODARD, Jennifer Bailey; MASTIN, Teresa. Black womanhood: Essence and its treatment of stereotypical images of black women. *Journal of Black Studies*, v. 36, n. 2, p. 264-286, nov. 2005.

WOODSON, Carter Godwin. *A des-educação do negro*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

WORK, John W. *American Negro songs*: 230 folk songs and spirituals, religious and secular. Mineola, New York: Dover Publications, 1998.

WRIGHT, Richard. *White man, listen*! New York: Harper Perennial, 1995.