Universidade Federal do Rio de Janeiro

DESABRIGO:
RAÇA E GÊNERO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

2023

DESABRIGO:

RAÇA E GÊNERO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Vieira de Resende

Rio de Janeiro
Agosto de 2023

DESABRIGO:

RAÇA E GÊNERO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Aprovada por:

_____
Presidente, Profª. Dra. Beatriz Resende – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

_____
Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

_____
Profª. Dra. Maria Aparecida Andrade Salgueiro – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

_____
Prof. Dr. Julio Cesar de Souza Tavares – Universidade Federal Fluminense (UFF)

_____
Prof. Dr. George Yúdice – University of Miami (UM)

_____
Prof. Dr. Eduardo Santos Coelho – PPG Ciência da Literatura – UFRJ, Suplente

_____
Profa. Dra. Eneida Leal Cunha – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Suplente

Rio de Janeiro
Agosto de 2023

S729d

Souza, Gabriel das Chagas Alves Pereira de
Desabrigo: Raça e gênero nos contos de Lima Barreto e Langston Hughes / Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza. -- Rio de Janeiro, 2023.
373 f.

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. literatura afro-brasileira. 2. literatura afro-norte-americana. 3. teoria decolonial. 4. Lima Barreto. 5. Renascença do Harlem. I. Resende, Beatriz Vieira de, orient. II. Título.

Agradecimentos

À professora Beatriz Resende, graças à qual a UFRJ se tornou um lar possível que me abrigasse.

À Carolina, sem a qual essa jornada teria sido muito mais complexa e a única que pôde fazer de minha própria casa o seu abrigo quando precisei me ausentar.

A toda equipe do colégio Lattos, no qual erigi um lar profissional por oito anos e onde pude aprender tanto.

Ao Monty, cuja biblioteca se tornou um abrigo nas muitas referências que com ele aprendi.

À Adriana Jordão, professora que há alguns anos me mostrou ser possível erguer o alicerce desta tese.

A Afonso Henriques de Lima Barreto e a James Mercer Langston Hughes, que jamais desistiram de voltar para casa.

DESABRIGO:

RAÇA E GÊNERO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

A tese almeja desenvolver uma reflexão comparada em torno da ficção do brasileiro Lima Barreto e do norte-americano Langston Hughes por intermédio da perspectiva interseccional de raça e de gênero. Para tanto, a pesquisa usa como *corpus* de análise os contos de ambos os autores, dedicando-se à leitura das narrativas presentes na coletânea *The Ways of White Folks*, publicada originalmente em 1934 por Hughes, em paralelo a uma seleção de contos de Lima Barreto publicados nos anos 1910 e no começo dos anos 1920. A pesquisa assume a noção de desabrigo como um conceito para ler a experiência negra no Brasil e nos Estados Unidos no começo do século XX, argumentando que o racismo produz diferentes sentidos sobre os corpos negros de homens e mulheres. A leitura dos contos demonstra as convergências e divergências na forma como ambos os autores denunciaram que homens negros, simbólica e literalmente, não conseguem voltar para suas casas, à luz de temas como a cultura norte-americana dos linchamentos e a criminalização de homens negros. Argumenta-se também que mulheres negras são desabrigadas por ocuparem espaços domésticos que não lhes pertencem, em diálogo com uma reflexão sobre trabalho doméstico e a hipersexualização de seus corpos. Ao final do trabalho, a noção de desabrigo é também explorada em seu ponto de vista simbólico, examinando como os contos em questão criticam o tratamento "exótico" e "fora do lugar" que a cultura afrodiaspórica recebe nas sociedades ocidentais. Portanto, o tema da casa e suas interdições opera como fio condutor para o estudo interseccional de Lima Barreto e Langston Hughes, mas há também uma preocupação teórico-política de entender como ambos os escritores vislumbraram formas de superação do desabrigo. Baseado nas premissas pós-coloniais e decoloniais, o trabalho visa a contribuir para os estudos em Literatura Comparada, Decolonialidade e Estudos étnico-raciais sob um ângulo multidisciplinar que entrelaça a Literatura afro-brasileira e afro-norte-americana. Além disso, interessa à tese o aspecto da tradução, tendo em vista que todos os textos de Langston Hughes serão estudados a partir de versões autorais e inéditas para o português brasileiro.

Palavras-chave: Lima Barreto, Langston Hughes, literatura afro-brasileira, literatura afro-norte-americana, estudos negros, teoria pós-colonial, decolonialidade.

Rio de Janeiro
Agosto de 2023

HOMELESSNESS:

RACE AND GENDER IN THE SHORT STORIES OF LIMA BARRETO AND LANGSTON HUGHES

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

The dissertation develops a comparative reflection around the fiction of the Brazilian author Lima Barreto and the American author Langston Hughes through the intersectional perspective of race and gender. To this end, the research analyzes the anthology *The Ways of White Folks*, published in 1934 by Hughes, in parallel to a selection of short stories by Lima Barreto published in the 1910s and early 1920s. The research considers homelessness as a concept for reading the Black experience in Brazil and the United States in the early twentieth century, arguing that racism produces different meanings on the bodies of Black men and Black women. Reading the short stories demonstrates the convergences and divergences in how both authors denounced that Black men, symbolically and literally, cannot return to their homes in light of themes such as the American lynching culture and the criminalization of Black men. It also argues that Black women are homeless because they occupy domestic spaces that do not belong to them, in dialogue with a reflection on domestic labor and the hypersexualization of their bodies. At the end of the dissertation, the notion of homelessness is also explored from its symbolic perspective, examining how the stories critique the "exotic" and "out-of-place" treatment that Afrodiasporic culture receives in Western societies. Therefore, the theme of home and its interdictions operates as the common thread for the intersectional study of Lima Barreto and Langston Hughes. Nevertheless, there is also a political-theoretical concern to understanding how both writers envisioned ways of overcoming homelessness. Based on postcolonial and decolonial premises, the work aims to contribute to Comparative Literature, Decoloniality, and Comparative Studies of Race from a multidisciplinary angle that interweaves African Brazilian and African American Literature. Furthermore, the dissertation focuses on translation, considering that the author has translated all the texts by Langston Hughes quoted in the research.

Key-words: Lima Barreto, Langston Hughes, African Brazilian Literature, African American Literature, Black studies, postcolonial theory, decoloniality.

Rio de Janeiro
Agosto de 2023

SUMÁRIO

1. Sobre a complexidade dos corpos…….…11

2. Dentro de cada fronteira, um discurso que se constrói: Racismo e imaginários nacionais..16
2.1. Sonhos em Paris, traumas no Natal: A experiência negra e a segregação racial nos Estados Unidos de Langston Hughes……...…….33
2.2. Alforria, contradições e modernidade: A *Belle Époque* carioca de Lima Barreto…….70

3. Voltar para casa quando não há mais lar: O desabrigo do homem negro na literatura de Langston Hughes e Lima Barreto…….……..100
3.1. Pais e filhos, travessias de tanta dor: A questão dos linchamentos na ficção de Langston Hughes……....112
3.2. Recordações do trauma, sobrevivência de um moleque: Os linchamentos morais na narrativa de Lima Barreto……..…….157

4. A casa inabitável: O desabrigo da mulher negra na literatura de Lima Barreto e Langston Hughes……199
4.1. Conversas vulgares e fantasias nacionais: Mestiçagem e discriminação nos contos de Lima Barreto……..…….211
4.2. Meninos ruivos e lares hostis: Fetiches e injustiças nos contos de Langston Hughes……260

5. Desabrigo último de um corpo: Exotismo e segregação da cultura afrodiaspórica…..…..314
5.1. Lima Barreto e a melodia improvável de cabelos azuis……...……317
5.2. Langston Hughes e o potente improviso do *blues*……..……333

6. De cabeça erguida, de pés no chão: A conclusão que não é fim…….……...…….352

7. Referências bibliográficas…….……..358

Morava eu nesse tempo em rua remota de uma estação de subúrbio afastado. Sem calçamento e mal iluminada, eu a trilhava a desoras em busca da casa reconfortante.

— Lima Barreto, “Dentes negros e cabelos azuis”.

So it was not strange that now home should be a town to which I'd never been.

— Langston Hughes, *I Wonder as I Wander.*

Quando você foi embora
Fez-se noite em meu viver
Forte eu sou mas não tem jeito
Hoje eu tenho que chorar
Minha casa não é minha
E nem é meu este lugar
Estou só e não resisto
Muito tenho pra falar

Solto a voz nas estradas
Já não quero parar
Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar
Vou fechar o meu pranto
Vou querer me matar

Vou seguindo pela vida
Me esquecendo de você
Eu não quero mais a morte
Tenho muito que viver
Vou querer amar de novo
E se não der não vou sofrer
Já não sonho, hoje faço
Com meu braço o meu viver

— Milton Nascimento e Fernando Brant, *Travessia*

1. SOBRE A COMPLEXIDADE DOS CORPOS

As consciências
que no universo o caos ordenam
instauraram a urgência dos relatórios
e a estatística dos esqueletos.

— Conceição Lima, *Ignomínia*

Esta tese é uma história que sangra.

Com essa afirmação, tenho em mente o notável romance *Avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, no qual a imagem da ferida conduz, de forma sensível e poderosa, o enredo da trama. Também penso nas *Memórias da plantação* (2019), de Grada Kilomba, um estudo necessário sobre as manifestações cotidianas do racismo. Poderia aqui pensar em muitos outros romances, contos, teses, artigos, músicas, quadros e poemas que partem das feridas e do sangue para narrar algum tipo de experiência afrodiaspórica. O que me interessa, na verdade, é que as feridas, de uma forma ou de outra, cicatrizam. Neste estudo sobre a ficção do escritor brasileiro Lima Barreto e do estadunidense Langston Hughes, debruço-me sobre o tema do desabrigo para investigar um trauma de séculos, mas, sobretudo, para cogitar maneiras de superá-lo.

Comecei a escrever este trabalho em 2020, ano de ingresso no programa de doutorado em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Havia defendido, no ano anterior, o mestrado no mesmo programa com uma dissertação intitulada *Pérolas negras na periferia*, graças à qual tive a felicidade e a honra de receber, também em 2020, o prêmio Antônio Candido de melhor dissertação de mestrado do Brasil da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Nessa pesquisa de mestrado, eu havia discutido dois romances dos mesmos autores agora presentes nesta tese: *Clara dos Anjos* (1922), de Lima Barreto, e *Not without Laughter* (1930), de Langston Hughes. Tive como objetivo demonstrar a sobrevivência de mães negras nos enredos dessas histórias e argumentar que ambas as narrativas são conduzidas por presenças femininas, a despeito da leitura crítica que se tem feito no Brasil e nos Estados Unidos.

Receber esse prêmio da ANPOLL e transformar *Pérolas negras na periferia* num livro estão, sem dúvidas, entre as maiores alegrias de minha vida. No entanto, quando começava a escrever esta tese de doutorado, surgiu também uma cobrança interna de que, independente do que fizesse, precisaria fazer algo de qualidade em respeito ao reconhecimento de tão

importante associação. Entre a ansiedade e a animação, comecei a rascunhar, ainda nos primeiros meses de 2020, o que viria a se tornar *Desabrigo*: *Raça e gênero nos contos de Lima Barreto e Langston Hughes*. Como já havia dedicado dois anos de pesquisa a romances desses autores, percebi que agora faria sentido estudar com maior atenção suas narrativas curtas, uma vez que ambos foram contistas profícuos e notáveis.

Tudo parecia sob controle para quatro anos tranquilos e produtivos no programa de doutorado com o qual eu sonhara. A vida, porém, tinha outros planos para mim e para o resto da humanidade. Na terceira semana de março, após apenas uma aula presencial na pós-graduação, o governador do Rio de Janeiro anunciou um *lockdown* em razão da pandemia de covid-19, que à época contava com poucos, mas já assustadores casos no Brasil. Em 2020, eu dividia meu tempo entre a pesquisa de doutorado, aulas de português em escolas particulares e correções de redação para cursos de pré-vestibular. Do dia para a noite, essa rotina foi trocada por álcool em gel, máscaras, reuniões virtuais e um medo muito grande de um vírus, mas, principalmente, das possíveis consequências do que fazia e falava o presidente Jair Bolsonaro. Suas declarações sobre a pandemia não só envergonhavam o Brasil internacionalmente, mas fortaleciam constantes e perigosas ondas de negacionismo.

A breve narrativa com a qual começo esta tese tem um tom distinto das centenas de páginas a seguir. No entanto, considero fundamental contextualizar quando e como eu estava refletindo sobre o desabrigo para escrever este trabalho. As conversas com amigos/as, colegas e professores/as foram feitas pelo *Zoom*. As visitas às bibliotecas foram alteradas por compras de inúmeros livros pela Internet. Tudo, enfim, tomou novas formas, novos tons, novos contornos e cores. Por esse motivo, ao estudar dois escritores de tamanha grandeza, estando restrito aos menos de 50 m² de meu apartamento, eu estava também pensando nos sentidos que a literatura poderia ter num país que, dia após dia, parecia estar em ruínas. A resposta, talvez exageradamente ingênua, é a de que precisamos sempre narrar o que resta de nós a despeito dos traumas, das violências e dos vírus.

Depois de dois anos vivendo sob a sociabilidade triste para a qual nos empurrou a pandemia, outra novidade me aguardava durante o processo de escrita desta tese. Graças à sugestão de minha orientadora Beatriz Resende, a quem devo muito mais do que a linguagem poderia definir, resolvi me aventurar em outras paisagens. Tendo terminado as disciplinas da UFRJ e com alguns semestres de escrita pela frente, inscrevi-me para realizar outro doutorado em Língua, Cultura e Literatura na University of Miami, em Coral Gables, nos Estados

Unidos. Tudo passou bem mais rápido do que eu imaginei e, quando me dei conta, estava matriculado como aluno de 1° ano do doutorado nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, 3° ano de doutorado no Brasil. Essa aventura, embora possa soar insensata para quem a ouve, foi, sem dúvidas, a melhor decisão que eu poderia ter tomado. Acabei de escrever esta tese nos verões de 2022 e 2023, isto é, nas férias que tive no programa de doutorado norte-americano. Essa experiência de escrita se mostrou peculiar, mas também muito bem-vinda, pois as novas bibliografias que conhecia no outono e na primavera eram organizadas para que as absorvesse à tese a cada verão. Foi assim que, em 2023, tinha pronta essa investigação que acompanhou os altos e baixos da época mais intensa de minha vida.

Revelando transculturalidades, a epígrafe deste texto introdutório vem de Conceição Lima, uma escritora negra de São Tomé e Príncipe cuja obra li com maior atenção ao preparar um curso nos Estados Unidos na primavera de 2023. O poema citado tem como tema central o genocídio de Ruanda, ocorrido entre abril e julho de 1994, e utilizo esses versos para abrir os horizontes de que preciso a fim de estudar as obras de um escritor do Rio de Janeiro e outro nascido no Missouri. Esse caleidoscópio de paisagens, territórios, tempos e línguas diz muito sobre os motivos pelos quais decidi escrever esta tese. Trata-se de uma tentativa de entender de quais formas a escrita afrodiaspórica redirecionou o tema da casa e, sob múltiplas estratégias, deu lugar à denúncia do desabrigo.

Com isso em mente, a estrutura desta tese segue uma lógica interseccional de raça e gênero. Meu objeto de estudo são contos de Lima Barreto escritos nos anos 1910 e no começo dos anos 20, bem como a coletânea de histórias curtas de Hughes, publicada em 1934. No primeiro capítulo, ofereço uma contextualização dos autores e de suas regiões durante o tempo histórico em que viveram. Para tanto, apresento alguns conceitos basilares sobre escravidão, liberdade, eugenia e segregação racial tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos. A fim de que se entenda a percepção crítica dos autores diante de seu tempo, faço um estudo dos contos "*Poor Little Black Fellow*", "*Passing*", "*Little Dog*" e "*One Christmas Eve*", de Langston Hughes; em paralelo à leitura de "*Agaricus Auditae*", "Miss Edith e seu tio", "As teorias do Dr. Caruru" e fragmentos de outros contos de Lima Barreto ("As opiniões de Gomensoro", "O oráculo" e "O peso da ciência).

Em seguida, no segundo capítulo da tese, adentro a questão de raça e gênero de forma mais contundente. Trata-se de um capítulo dedicado à relação entre o homem negro e o desabrigo. Nesse sentido, investigo a forma como a masculinidade negra, na hegemônica

lógica da branquitude, é associada à bestialidade, à irracionalidade e à violência. Um tema fundamental nesse capítulo é a questão dos linchamentos e como eles têm se desdobrado nos últimos cento e cinquenta anos. Ofereço um estudo dos contos "*Home*", "*Father and Son*", "*Berry*" e "*Mother and Child*", de Langston Hughes. No componente brasileiro dessa seção, foco minha análise no conto "O moleque", de Lima Barreto, mas também exploro as histórias "O filho da Gabriela", "Por que não se matava" e "O único assassinato de Cazuza", em diálogo com fragmentos de seus diários e crônicas. Assim, penso de que formas esses homens são desabrigados devido à impossibilidade de retornarem a uma casa que lhes acolha.

Feito o estudo dos homens que surgem nessas obras, parto adiante para a discussão das mulheres negras, tema do terceiro capítulo deste trabalho. Meu argumento, nesse âmbito, é que mulheres negras são desabrigadas pois ocupam casas que não lhes pertencem. Para tanto, proponho uma reflexão de questões históricas e contemporâneas que atravessam a objetificação, a fetichização e o trabalho doméstico. Os contos analisados nesse capítulo são "Cló", "Um especialista", "Uma conversa vulgar", e "Um e outro", de Lima Barreto; em diálogo com "*Red-headed Baby*", "*A Good Job Gone*" e "*Cora Unashamed*", de Langston Hughes.

Depois de analisadas os modos como raça e gênero se interseccionam para produzir corpos desabrigados, a parte final da tese demonstra que a forma última de desabrigo se dá quando um corpo é atirado à posição de "estranho" ou "exótico". Esse é um fenômeno constante na forma como o Ocidente elaborou a experiência negra na modernidade. Desse modo, faço um retorno breve à narrativa "Cló", mas o cerne da discussão está no conto "Dentes negros e cabelos azuis", de Lima Barreto, criando uma perspectiva comparada com "*The Blues I'm Playing*", "*Rejuvenation through Joy*" e "*Slave on the Block*", de Langston Hughes.

Como escreveu Lima Barreto em carta para Gilka Machado, "num autor novo o que pede, sobretudo o que se pede, é novidade" (BARRETO, 2017, p. 107). Sem a ousadia de Lima Barreto, mas sendo eu também um autor novo, espero que esse ato de borrar fronteiras contribua com novidades para quem deseja entender as contradições do Brasil e dos Estados Unidos. Quero, por fim, ressaltar que a música *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, está aqui posta não apenas como epígrafe, mas como um fio condutor de todo o argumento. Composta em 1967, durante a ditadura militar, a canção marcou para a sempre a música brasileira. Quando escrevi *Pérolas negras na periferia*, referi-me à letra de *Maria,*

Maria para refletir sobre a sobrevivência de mulheres negras. Agora, provando como a voz de Milton Nascimento é fonte inesgotável de aprendizagem, escolhi de novo uma de suas letras para nos conduzir nessa travessia transnacional e, principalmente, para nos demonstrar formas de superar o desabrigo num mundo que, como sugere o poeta, urge que façamos com nossos braços o nosso viver.

Agora, momento em que posso apresentar esta tese, percebo que escrevê-la talvez tenha sido a única forma possível de traduzir a saudade de uma casa que agora só vejo uma vez por ano ou, mais ainda, talvez esta escrita seja uma forma pessoal de sobreviver à barbárie. Escrever, afinal, me fez estar muito próximo de Afonso Henriques de Lima Barreto e James Mercer Langston Hughes, com os quais aprendi tanto e em cujas palavras tive tanto abrigo.

Esta tese seja talvez uma história que cura.

2. DENTRO DE CADA FRONTEIRA, UM DISCURSO QUE SE CONSTRÓI: RACISMOS E IMAGINÁRIOS NACIONAIS[1]

Escrevi aquele conto negro bem sóbria
Pra você perceber de uma vez por todas
Entre a minha pele e o papel que embrulha os seus cadernos
Não há comparação parda cabível
Há um oceano,
O mesmo mar cemitério que abriga os meus antepassados
Assassinados
Por essa mesma escravidão que ainda nos oprime

— Cristiane Sobral, *Petardo*

Sou um homem invisível. Não, não sou um fantasma como os que assombravam Edgar Allan Poe; nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos – talvez se possa até dizer que possuo uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver.

— Ralph Ellison, *Homem invisível*

CONHECENDO LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

Esta tese existe porque toda memória é também um esquecimento. Não é possível se recordar de uma história sem que outras tantas sejam esquecidas e, quando se decide o que será lembrado, decide-se também o que não será. Por esse motivo, este estudo se debruça sobre a ficção de dois autores afrodiaspóricos do Brasil e dos Estados Unidos cujas obras, através do tempo, não podem ser esmagadas pelo peso da amnésia. Assim, almejo mapear textos ainda pouco estudados desses escritores, mas, principalmente, criar e desenvolver uma chave de leitura para esses escritos que possa sustentar uma reflexão contemporânea. Enfoco, portanto, o conceito de desabrigo como fio condutor desta pesquisa e proponho, sobretudo,

1 A ideia para elaborar este capítulo se iniciou a partir da reflexão que desenvolvi para o artigo *Langston Hughes, Lima Barreto e a inalcançável modernidade: a segregação racial nos Estados Unidos e a eugenia no Brasil no início do século XX* (CHAGAS, 2022). Esse trabalho foi publicado na Revista Fólio, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), v. 14, n.2, jul./dez. 2022. Na ocasião desse texto, propus a análise comparada entre "*Poor Little Black Fellow*", de Hughes, e "As teorias do dr. Caruru" e "*Augaricus Auditae*", de Lima Barreto. O artigo integra o dossiê *Modernidade periférica e modernismo negro: Cem anos depois de 22*, no qual se almejava repensar os modernismos negros nas Américas em razão do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

um olhar que ecoe as recentes contribuições da perspectiva decolonial, da interseccionalidade e do feminismo negro.

Dito isso, todo ato discursivo pressupõe a ancoragem num tempo, num espaço e numa experiência de estar no mundo. Nesse sentido, esta investigação de corpos desabrigados enfoca os contos dos escritores negros Lima Barreto (1881 – 1922) e Langston Hughes (1901 – 1967). Com divergências e convergências, ambos estão rodeados por fluxos sociais e históricos que construíram o Brasil e os Estados Unidos no contexto pós-abolição da escravatura. Trata-se, então, de pensar os homens e as obras, assim como suas respectivas sociedades.

No Brasil, Lima Barreto nasceu na simbólica data de 13 de maio de 1881, exatos sete anos antes da assinatura da Lei Áurea, que declararia extinta a escravidão no Brasil. Com os pais exercendo os ofícios de tipógrafo e professora, contando também com o apoio financeiro do Visconde de Ouro Preto, Lima teve na infância e na adolescência um acesso à educação formal relativamente alto em relação às demais crianças negras de seu tempo. Ainda menino, no entanto, no ano de 1887, morre sua mãe, Amália Augusta, dois anos antes da proclamação da República, devido à qual seu pai, João Henriques, perderia o emprego de tipógrafo na Imprensa Nacional do Império. Desamparado, o pai de Lima passa a trabalhar como escrituário na Colônia de Alienados, na Ilha do Governador.

Na mesma época, Lima Barreto ingressa no Liceu Popular Niteroiense e, alguns anos mais tarde, entra para a Escola Politécnica a fim de dedicar-se à Engenharia. Contudo, quando o futuro autor tinha apenas vinte e um anos, seu pai passa por um quadro de neurastenia, patologia que o obriga a encerrar suas atividades laborais. Diante do trauma desse acontecimento, o jovem aspirante a literato torna-se funcionário público devido à necessidade de sustentar a si e à família, passando a servir como amanuense da Secretaria de Guerra.

Após duas décadas de crônicas, contos, romances e diários, Lima Barreto faleceu no dia 1° de novembro de 1922, poucos meses depois da Semana de Arte Moderna e do centenário da Independência do Brasil. Seu nome foi negligenciado até a década de 1950, quando Francisco de Assis Barbosa escreveu a primeira biografia de Lima Barreto, além de ter organizado e reeditado a sua obra. Graças a Barbosa, os escritos do autor carioca tiveram

mais visibilidade e, contemporaneamente, tem despertado o interesse de outros importantes intelectuais, tais como Nicolau Sevcenko, Beatriz Resende e Lilia Moritz Schwarcz.

Por outro lado, Langston Hughes, nos distantes Estados Unidos, nasce no ano de 1901, no Missouri. Muito jovem, após o divórcio de seus pais, vai morar com a avó materna, graças à qual entra em contato com as tradições orais afro-americanas, que seriam, no futuro, tão importantes em sua obra. Aos treze anos, com a morte da avó, volta a morar com a mãe e, alguns anos depois, em 1920, completa o *high school* em Ohio, sendo eleito o poeta da turma. Concluídos os estudos, vai morar com o pai no México, apesar da conturbada relação que mantinha com ele. Essa experiência, aliás, haveria de lhe render passagens marcantes da obra *The Big Sea* (1940), sua primeira autobiografia.

Em setembro de 1921, depois dessa temporada fora do país, Langston Hughes vai para Nova York e, também como fizera o autor carioca alguns anos antes, ingressa no ensino superior, época em que conhece grandes intelectuais afro-americanos daquele tempo, como W.E.B Du Bois, Jessie Fauset e Countee Cullen. Todavia, muito mais importante que os estudos universitários, foi o contato com atmosfera intensa da cidade, que viria a se tornar o palco da Renascença do Harlem, movimento negro que reuniu intelectuais e artistas em Nova York da década de 1920. Por esse motivo, Hughes abandona o curso e viaja por parte da África e da Europa entre 1923 e 1924. Nesse momento de sua vida, a despeito da falta de dinheiro e da dificuldade de conseguir trabalhos no exterior, o escritor vai a Paris, o centro cultural do Ocidente à sua época.

Na volta para os Estados Unidos, faz amizade com outros importantes autores negros de seu tempo, como Zora Neale Hurston, Wallace Thurman e Arna Bontemps. Envolve-se também na publicação da revista *Fire!!*, consegue graduar-se pela Lincoln University e, já tendo publicado dois volumes de poesia, lança o primeiro romance em 1930, *Not Without Laughter*, e a coletânea de contos *The Ways of White Folks* em 1934. Ao final da década de 1940, torna-se professor visitante na Universidade de Chicago no campo de estudos da poesia. Como se vê, Langston Hughes teve prestígio em vida, porém, até os dias de hoje, os estudos críticos dedicam-se, quase exclusivamente, à sua produção poética. Deslocando-o desse lugar, quero enfocá-lo como ficcionista, uma faceta normalmente eclipsada.

Em 1956, Hughes publicou *I Wonder as I Wander* sua segunda autobiografia, na qual narra, dentre outros lugares, suas viagens pelo Haiti, Cuba, Rússia, Espanha e Japão. O escritor faleceu no ano de 1967 na cidade de Nova York, onde estão enterradas suas cinzas no Schomburg Center, instituição no Harlem dedicada à cultura negra dos Estados Unidos. Até hoje, seus textos são um legado poderoso da Renascença do Harlem dentro e fora de Nova York e não é difícil encontrar seus versos espalhados em grafites nos muros do país.

Como se observa na breve apresentação biográfica dos autores, são interessantes as convergências e divergências que podem nos oferecer em perspectiva comparada. Lima Barreto faleceu com apenas 41 anos de idade. Todavia, escreveu com o fôlego de poucos e, na ocasião de sua morte em 1922, havia escrito centenas de crônicas e contos, além de diversos romances, novelas e diários. Sobretudo nos anos de 1910, a década mais produtiva de Lima, escreveu valiosos textos sobre política, cotidiano, vida urbana, direito das mulheres e racismo. Langston Hughes, por outro lado, viveu até os 66. Nasceu quando Lima Barreto completava 20 anos, mas pôde atravessar boa parte do século XX. Começou a carreira muito cedo, tendo publicado ainda na adolescência o conto "*Those Who Have No Turkey*", lançado em dezembro de 1918 no jornal de sua escola.

Dentre suas semelhanças, além do comprometimento contra a discriminação racial, há também o engajamento de ambos com ideias de esquerda, embora Hughes tenha renunciado essa filiação durante a perseguição aos comunistas nos anos 1950. No entanto, há entre eles uma diferença crucial: Lima Barreto jamais saiu do Brasil e, com exceção de uma viagem breve para Barbacena (MG) em 1900 e uma visita a Mirassol (SP) em 1921, passou praticamente toda a sua vida no Rio de Janeiro. Langston Hughes, nesse aspecto, foi o extremo oposto do carioca. Conheceu muitos outros países, desde a União Soviética até as ilhas do Caribe, passando pela costa africana e por grande parte da Europa.

É curioso pensar que Hughes dedicou dois livros de memórias a viagens ao redor do planeta, ao passo que Lima Barreto dedicou seu diário ao cotidiano suburbano que registrou por toda sua vida no *Diário íntimo.* Quando foi internado pela segunda vez em 1919, Lima escreveu o *Diário do hospício* narrando o confinamento, anotações que dariam corpo ao romance inacabado *Cemitério dos vivos*. De um lado, portanto, a visão aguda de um escritor negro norte-americano que, tendo conhecido inúmeros países, línguas e culturas, fez do mundo a sua casa; de outro, o negro brasileiro que, numa antítese brutal da viagem pelo

planeta afora, foi capaz de narrar o mundo e aprender diversas línguas em sua casa nos subúrbios do Rio de Janeiro ou confinado na instituição psiquiátrica. Por isso, essas escritas podem mostrar diferentes tonalidades da mesma discussão e, sobretudo, desconstruir a falácia de que, diferente dos Estados Unidos, o Brasil seria uma pacífica "democracia racial" sem racismos de nenhuma ordem, uma fantasia injustificável que ainda existe entre nós.

UMA HISTÓRIA DE TANTO DESABRIGO

Descendentes de escravizados e atravessados por essa tenebrosa instituição de diferentes formas, ambos os autores estiveram atentos às consequências dessa longa tragédia em seus países de origem. Marcados por múltiplas formas de discriminação, tanto Lima Barreto quanto Langston Hughes transformaram o racismo em tema fundamental em suas obras, ainda que essa ferida social se manifestasse de maneiras diferentes no Brasil e nos Estados Unidos.

A esse respeito, preciso partir da ideia de que o regime escravocrata no mundo ocidental é uma história cuja data inicial podemos mapear, mas cujas consequências ainda não foram superadas. Historicamente, a escravidão de um povo sobre outro nunca esteve limitada a pessoas negras e, aliás, existiu em múltiplos momentos e lugares na história da humanidade. Conforme discute o historiador francês Olivier Pétré-Grenouilleau na obra *História da escravidão*, a prática já existia na Mesopotâmia, no Egito Antigo e foi recorrente na Grécia e em Roma durante a Antiguidade. Aristóteles, por exemplo, chega a afirmar que o escravizado não pertencia a si mesmo. Para o pensador grego, havia certos indivíduos que foram "naturalmente" determinados à servidão (*apud* PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2009, p. 31).

Na mesma linha de raciocínio, o historiador português Francisco Bethencourt, em um trabalho de fôlego sobre o racismo no mundo ocidental das Cruzadas até o século XX, demonstra que "o racismo é relacional e sofre alterações com o tempo, não podendo ser compreendido na sua totalidade através do estudo segmentado de breves períodos temporais, de regiões específicas ou de vítimas recorrentes – negros e judeus, por exemplo" (BETHENCOURT, 2018, p. 21). Dessa forma, tanto o racismo como a escravidão em si são práticas anteriores à colonização ou à retirada compulsória de africanos negros trazidos para o continente americano. Todavia, o fenômeno inaugurado pela Europa na Idade Moderna revoluciona uma prática já existente, pois estabelece uma relação entre trabalhos escravos e a

pele negra, de modo que "a escravidão nas Américas acabou vinculada à cor" (PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2019, p. 83). Assim, o discurso colonial europeu forjou a ideia de que pessoas de pele negra poderiam ser destituídas de sua humanidade e, em consequência disso, também poderiam sofrer violências das mais variadas formas. Por essa razão, o filósofo brasileiro Silvio Almeida explica que "a noção de *raça* como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta aos meados do século XVI" (ALMEIDA, 2019, p. 24). É essa também a tese de Aníbal Quijano (2005) ao argumentar que o colonialismo nas Américas inventou a ideia de raça.

Essa distinção, durante as primeiras grandes navegações, foi associada à falta de fé cristã, pois aqueles que não conheciam a palavra sagrada do Cristianismo deveriam ser "salvos" pelo projeto colonial. Nas palavras da pensadora Sueli Carneiro, cujos escritos são imprescindíveis na compreensão do racismo e do sexismo no Brasil, "os teólogos do século XVI justificaram a escravidão sob o argumento de que o africano era um homem que não tinha língua, mas dialeto; não tinha arte, mas folclore" (CARNEIRO, 2011, p. 153).[2]

É impreciso afirmar, nesse tema, que a escravidão seja um bloco único sob o ponto de vista de suas características e funcionamento. Assim como qualquer prática que se estende por tanto tempo, a desumana instituição escravocrata passou por uma série de movimentos internos ao longo de sua existência. Com isso, nos momentos finais do século XVIII e, sobretudo, ao longo do XIX, quando o cientificismo superou o discurso religioso como justificativa colonial, o projeto imperialista passou a se basear na ideia de "civilização". Seguindo essa lógica, os povos não-europeus seriam inferiores por não possuírem o "progresso", estando fadados à barbárie e ao subdesenvolvimento.

Nesse período, "surge então a distinção filosófico-antropológica entre *civilizado* e *selvagem*" (ALMEIDA, 2019, p. 26). Para a socióloga argentina María Lugones, a "civilização" foi, na verdade, o plano de fundo de uma violência difícil de ser descrita, cujo produto foi a hierarquização de corpos segundo a lógica do gênero e a subjugação daqueles que sequer eram considerados seres humanos.

---

2 Instigado por essa frase de Sueli Carneiro, expandi a reflexão entre língua, raça e colonialidade no artigo *De Cuba para o Harlem: Langston Hughes traduz Nicolas Guillén* (CHAGAS, 2023), no qual analiso a tradução feita por Hughes, do espanhol para o inglês, do poema "*Tu no sabe inglé*", escrito pelo poeta cubano Nicolas Guillén. Esse trabalho está publicado na Revista Z Cultural (UFRJ) no dossiê intitulado *As más-línguas* do 1° semestre de 2023.

> A "missão civilizatória" colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas). A missão civilizatória usou a dicotomia hierárquica de gênero como avaliação, mesmo que o objetivo do juízo normativo não fosse alcançar a generização dicotomizada dos/as colonizados/as. Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial (LUGONES, 2014, p. 938).

É o momento também do fenômeno pseudocientífico do chamado darwinismo social, o qual incutiu ao homem branco o "fardo" de levar sua missão supostamente civilizatória aos povos "primitivos". O negro, como se vê, é sempre criado pelo discurso ocidental por intermédio de uma ausência: a falta de fé no início da Idade Moderna e, no projeto neocolonial do século XIX, a falta de civilidade. Na violenta esteira do "progresso", portanto, a ciência é absorvida de maneira basilar para a segregação entre seres humanos. Em outras palavras, conforme define Walter Mignolo, um dos mais importantes teóricos decoloniais, "no século XVIII, o 'sangue' como marcador de raça/racismo foi transferido para a pele, e a teologia foi deslocada pela filosofia secular e pelas ciências" (MIGNOLO, 2017, p. 5). São esses os princípios da eugenia, doutrina racista que Abdias Nascimento definiu como "monótona repetição do comportamento científico domesticador que floresceu a partir da Europa e dos Estados Unidos" (NASCIMENTO, 2016, p. 41). Desse modo, racismo e cientificismo formam um perigoso par nas décadas finais do século XIX, momento do qual tanto Lima Barreto quanto Langston Hughes são herdeiros diretos.

A eugenia, então, foi prática central para a diferenciação entre seres humanos e ocupou, em certa medida, o papel de limitador social que a catequese católica havia assumido em séculos anteriores. Nessa discussão, como afirma a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, "foi no século XIX que os teóricos do darwinismo racial fizeram atributos externos e fenotípicos elementos essenciais, definidores de moralidades e do devir dos povos" (SCHWARCZ, 2012, p. 20). No livro *Espetáculo das raças* (1993), Schwarcz demonstra de que maneira o racismo científico fez do Brasil um grande "laboratório" sob a lógica da eugenia e das escolas darwinistas, entre os anos 1870 e 1930. Sob a premissa segregatória vigente, não havia apenas uma hierarquia entre as raças humanas seguindo a ideia do "avanço" e da "civilidade", mas também temia-se a miscigenação como a perigosa mácula que faria do país uma ameaça à "pureza" que se almejava no final do século XIX. Analisando

com atenção as instituições formadas no Brasil nesse período, a historiadora oferece um sólido panorama de uma prática que se entranhou em nós como linguagem e, por isso, carrega em si consequências muito atuais.

Racismo, segregação e eugenia são, portanto, o contexto do mundo ocidental na época de Lima Barreto e de Langston Hughes. Nos Estados Unidos, as ideias da eugenia ainda vicejavam na primeira metade do século XX, a pior época dos linchamentos raciais. No caso brasileiro, esse é um dos motivos pelos quais evitaram-se menções à obra barretiana após sua morte nos anos 1920. Em 1929, a propósito, ocorreu o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, no qual se encontraram importantes adeptos a essa noção racista que regia o pensamento científico daquele tempo.

Com base nisso, apesar das mudanças internas, tanto práticas, quanto simbólico-discursivas, ocorridas nos diferentes racismos, a estrutura de poder por eles mantida foi basicamente a mesma entre os séculos XVI e XX. Ou seja, criou posições de destaque e, consequentemente, direito à dominação epistêmica, corporal e política para tudo aquilo associado ao "modelo ideal" na premissa colonizadora: o homem branco, cristão, heterossexual e cisgênero. Esses eram os elementos que compunham a norma. Tudo que dela se afastasse, portanto, seria "anormal". É por esse motivo que Mignolo sintetiza as mudanças do discurso racista religioso para o discurso racista científico como "uma disputa entre parentes de uma mesma família" (MIGNOLO, 2017, p. 6). É uma família na qual, certamente, a maioria dos corpos não é bem-vinda.

Resultado desse longo processo é a associação imediata, no senso comum, das palavras "negro" e "escravo". Esse termos pertencem hoje ao mesmo campo semântico no imaginário coletivo graças ao sucesso do projeto europeu de colonização político-econômica, mas também de dominação mental. Houve escravizados em diversos povos, culturas e civilizações ao longo da História, porém, para o indivíduo do século XXI, pensar em escravidão ainda é, imediatamente, pensar no corpo negro e lembrar-se da África, esse continente outro que foi saqueado em sua riqueza, sua fé e sua linguagem.

Afinal, o comércio atlântico de escravizados não inventou a ideia de escravidão, mas fundou a instituição escravocrata moderna da forma que hoje a conhecemos, na qual a pele escura de um ser humano o torna uma mercadoria. A própria ideia de trabalho no Ocidente era, na verdade, bastante distinta antes da Idade Moderna. Tomando como exemplo um servo

medieval, não havia a lógica de acumulação capitalista que se inaugura com a colonialidade da expansão marítima, isto é, o trabalho, ainda que em condições insalubres e precárias, existia para que houvesse vida. Em contrapartida, com a "modernidade" (e até hoje), a vida existe para que haja trabalho. Ocorreu, por isso, uma substituição da própria noção de trabalho, em razão da qual se estruturou o sistema escravocrata transatlântico. Com a Revolução Industrial do século XVIII, o trabalho assalariado dos proletários também não objetiva mais a subsistência, mas o acúmulo de capital por parte de quem controla os meios de produção.

Portanto, o momento histórico das invasões europeias e da violência dos "descobrimentos" coincide com novas noções de trabalho, natureza e mercadoria, ideias imposta sobre os povos colonizados. Assim, a virada da Idade Média para a Moderna "resultou no extensivo comércio escravo, que transformou a vida humana em mercadoria – para o dono da plantação, da mina e, mais tarde, da indústria" (MIGNOLO, 2017, p. 7). Essa mercadoria, então, tinha cor e local de origem muito bem definidas. Para ler as obras de Lima Barreto e Langston Hughes, entendendo o lugar do desabrigo na composição de seus personagens, é importante pensar a sub-humanidade à qual têm estado confinados.

A propósito, o notável historiador africanista Alberto da Costa e Silva dedicou grande parte de sua pesquisa à reflexão sobre o imaginário que se tem hoje sobre o continente africano e os desdobramentos desse processo, sobretudo em um país arraigado em tantos africanismos, como é o caso do Brasil. O autor argumenta que a ideia de inferioridade africana foi a sustentação para que o sistema escravocrata durasse tanto tempo: "Se o negro não podia mudar a cor de pele, tinha de se comportar como se fosse branco. Mas mesmo aqueles africanos que admiravam e procuravam imitar os europeus sabiam, pelas práticas do dia a dia, que não eram inferiores a eles" (SILVA, 2013, p. 120).

Como se vê, a formação da sociedade ocidental moderna foi baseada na ideia de que o negro era uma criatura sem fé nos primórdios da empreitada colonial e um "selvagem" sem civilidade na era industrial. Como herança dessa tradição histórico-discursiva, o negro é hoje representado, em muitos contextos, pela falta de bom gosto, beleza, valores morais e caráter. Isso forma uma espécia de ciclo perpétuo da escravidão, como argumenta Frank B. Wilderson III na obra *Afropessimismo* (2021). É justamente por isso que o corpo negro vê-se diante do desabrigo, uma vez que, em casa, apenas se acolhe aquilo que é familiar. Nessa discussão, o

historiador Jaime Pinsky chama atenção para o fato de que esses estereótipos são consequências diretas da dominação escravocrata, pois, "com enorme carga de preconceito, pretende-se atribuir aos negros características como leviandade nas relações pessoais e promiscuidade sexual" (PINSKY, 2019, p. 62).

De nada nos serviria, porém, ter nas mãos essas referências historiográficas se esta percepção sobre o desabrigo de mulheres e homens negros não pudesse jogar luz sobre nossa contemporânea experiência. Na conjuntura atual, as populações afrodescendentes são, cada vez mais, discursivamente tecidas como um corpo a ser temido e encarcerado, como qualquer análise do sistema prisional brasileiro ou norte-americano pode nos demonstrar. Trata-se de um regime que, aproveitando-se dos vestígios escravocratas, aprofunda o desabrigo iniciado na remoção forçada do continente africano, fazendo com que essa ferida colonial jamais cicatrize. Portanto, nos últimos cinco séculos, a violência racista, muito mais do que superada, foi ressignificada e hoje existem ainda ferramentas de controles dos corpos negros, como os estudos de encarceramento em massa nos mostram. Pesquisas recentes, como as de Michelle Alexander, autora de *A nova segregação* (2017), e Juliana Borges, que assina o livro *Encarceramento em massa* (2019), demonstram a faceta contemporânea de um processo que se desdobra há tantas gerações.

As prisões, no modelo como hoje são concebidas nesses países, servem mais como depósito de corpos indesejados do que ferramenta de segurança do corpo social. Para nomeá-las, utilizamos o adjetivo *penitenciário*, o que denota uma penitência ou castigo, ou seja, já no nome percebemos como a ideia é punir, além de vigiar, como ensinou Foucault (2009). Essa discussão, entretanto, vai muito além do que observou o pensador francês, visto que, quando se trata do encarceramento de pessoas negras, o intuito, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, não é reintegrá-las à sociedade civil. Perpetua-se, com isso, a desigualdade, e a reabilitação torna-se utopia.

É isso que Angela Davis também demonstra. Na obra *Estarão as prisões obsoletas?* (2018), a teórica norte-americana questiona se um modelo prisional dos séculos XVIII e XIX poderia ser eficaz no século XXI. Essa pergunta é a chave para uma reflexão crucial em relação não só ao encarceramento em massa, mas também à própria validade do sistema carcerário, que falha repetidamente em cumprir sua função. Não por acaso, Brasil e Estados Unidos estão no ranking de cinco países com a maior população carcerária do planeta e, em

ambos os casos, são recorrentes os casos de prisões de inocentes, julgamentos mal realizados e injustiças perpetuadas por um sistema que, em tese, deveria zelar pela democracia.[3] Desabrigo, enfim, não é uma abstração, mas uma consequência do racismo na experiência negra há cinco séculos.

É correto afirmar, portanto, que a narrativa tecida em torno desses corpos apenas alterou, em maior ou menor grau, suas formas de atuação, mas mantêm uma balança colonial que delega ao negro sua posição de subalternidade, impureza, corrupção e violência. A própria noção de um escravizado, a propósito, surge no princípio do estranhamento, ideia que, por extensão, foi associada na modernidade a todos os corpos negros. Em outras palavras, quando afirmo que em casa apenas se recebe quem é familiar, tenho em mente a própria etimologia do termo que designa um corpo escravizado. Oriundo do latim medieval, do termo *sclavus*, *slavus* [eslavo], o nome "escravo" refere-se ao grande contingente de eslavos escravizados nos Bálcãs pelos bizantinos e germânicos durante a alta Idade Média (PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2009, p. 39). Assim, para que haja escravização, é preciso que haja primeiro o estranhamento do que se discrimina.

> Nunca se escraviza um semelhante. Antes, é preciso excluí-lo de uma maneira ou de outra daquilo que supostamente confere a mais alta humanidade aos seus 'senhores'. É por isso que esses últimos nunca baseiam sua dominação unicamente na força, mas numa concepção da discriminação que os permite justificar, para si mesmos, o que eles impingem aos que se tornaram seus escravos (*ibidem*, p. 40).

Nesse sentido, o filósofo camaronês Achille Mbembe chama atenção para o fato de que o projeto colonial produz sentido sobre os corpos, o que se desenrola até hoje no processo de estigmatização da população negra sob diferentes aspectos, em uma dominação que é também psíquica e comportamental, fazendo com que, no imaginário, surja um regime de discursos no qual "o Negro representa o instinto sexual não domesticado" (MBEMBE, 2014, p. 194). Dessa maneira, se um império é uma narrativa, como Edward Said (2007) tão bem explicou nos estudos sobre Orientalismo, precisamos admitir que todo ato na linguagem é um

3 Pesquisa da Agência Pública de Jornalismo Investigativo em São Paulo demonstrou que a quantidade de maconha apreendida com pessoas brancas é, em média, maior do que as negras (1,15kg contra 145 gramas). Contudo, negros são mais condenados (71,35% contra 64,36% dos brancos). O mesmo ocorre com todos os tipos de entorpecentes. Não é difícil perceber um senso comum violento que impede qualquer forma de sociedade democrática. (ANDRADE, 2020).

ato de exercício do poder, cujas aparições são contemporâneas, multifacetadas e, por consequência, trágicas.

O FASCINANTE FETICHE DO OUTRO

As referências teóricas que vimos até aqui ajudam a entender quando, onde e como se insere a discussão que pretendo articular sobre os personagens de Lima Barreto e Langston Hughes. Agora, preciso mapear quais são os sentidos produzidos sobre o corpo negro a fim de transformá-lo em "exótico", "diferente", "perigoso" e, consequentemente, relegado ao desabrigo. Uma boa forma de iniciarmos essa discussão é o filme *Get Out*, suspense norte-americano de 2017 que se debruça sobre o racismo dos Estados Unidos. Aclamado pela crítica e vencedor do Oscar de melhor roteiro original, o diretor Jordan Peele foi o primeiro afro-americano a vencer essa categoria no mais conhecido prêmio do cinema. O enredo da história gira em torno de uma jovem branca que começa a se relacionar com um homem negro. No longa, há uma cena em que amigos da família branca, impressionados com o namorado negro da filha, observam o homem com estranhamento e êxtase, perguntando-lhe sobre suas habilidades esportivas, seu condicionamento físico, seus hábitos de dança e, com o alívio cômico do absurdo, questionam ser verdade ou não o seu "potente" desempenho sexual poucos segundos depois de vê-lo pela primeira vez.

O roteiro, com essa passagem tragicômica, sintetiza uma construção fetichista feita em torno de corpos negros. O termo "fetiche", como sabemos, possui vasta repercussão crítica e é em geral associado à tradição marxista e freudiana. É, contudo, o recorte racial desse termo que aqui me interessa. Com efeito, a origem do termo está no pilar do racismo na era moderna, pois a palavra "fetiche" foi inicialmente utilizada em um contexto colonial, nos escritos do francês Charles de Brosses, ainda em meados no século XVIII (SAFATLE, s/d). Na obra do intelectual europeu, o termo "fetichismo" foi empregado em referência a religiões de base africana no texto intitulado *Do Culto dos Deuses Fetiches ou Paralelo da Antiga Religião do Egito com a Religião Atual da Nigritia.* Como se percebe já pelo título, havia naquele tempo a intenção de marcar a noção de "primitivo" e "selvagem" por intermédio desse termo.

Para Homi Bhabha, "o fetiche ou estereótipo dá acesso a uma 'identidade' baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma" (BHABHA,

1998, p. 116). Inserido na tradição pós-colonial e em constante diálogo com autores como Frantz Fanon e Edward Said, a conclusão a que chega Bhabha me é cara para entender o estranhamento dos corpos afrodescendentes. Há, então, um caráter ambivalente do estereótipo colonial, cuja "fixidez", nos termos de Homi Bhabha, é sempre um paradoxo. Ou seja, o rótulo dos fetiches produzido pela linguagem racista apresenta-se como impossível de se alterar, mas essa estabilidade não tem como consequência a ordem, e sim uma degeneração insuportável ou uma ameaça à ordem estabelecida.

Assim, os homens negros criados na ficção de Lima Barreto e Langston Hughes denunciam o lugar ambíguo de excitante ou "exótico", mas ameaçador, ao passo que, às mulheres negras, resta a condição, também ambígua, de sedutora, mas objetificada e inapta para o casamento nos moldes formais. Tudo isso nos demonstra como pensar o desabrigo é investigar os moldes brancos, burgueses e coloniais com que se criou a noção de "casa" na tradição ocidental moderna. Afinal, o século XXI ainda categoriza o mundo de forma colonial, e essa é uma ferida profunda que, sangrando, não podemos ignorar.

Quando me refiro à importância dos "fetiches", trata-se de pensar como a linguagem opera na elaboração de uma certa fantasia simplista e violenta. Devido a isso, precisamos manter sempre em mente o que Aimé Césaire chamou de "reducionismo europeu" (CÉSAIRE, 2010, p.110). Reduzido à imagem fácil do fetiche, o negro é uma estigmatizada formação discursiva, pois foi confinado à posição monolítica de um objeto e, tendo apagada sua pluralidade, é vítima de uma categorização perversa que anula sua complexidade. Atualizando essa discussão no momento atual, Grada Kilomba afirma que "não é com o *sujeito negro* que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário *branco*" (KILOMBA, 2019, p. 38).

Kilomba é leitora atenta de Frantz Fanon e, ancorando-se na cisão colonial estudada por ele ainda nos anos 1950, retoma com lucidez a questão das fantasias racistas sob uma ótica interseccional de raça e gênero. No caso brasileiro, o antropólogo Kabengele Munanga, ao estudar os sentidos do termo negritude, argumenta que "*negritude* e/ou identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental 'branco' reuniu sob o nome de negro" (MUNANGA, 2020, p. 19).

Esses teóricos apontam conjuntamente para o fato de que um dos pontos nevrálgicos do racismo é construir a diferença como o "não eu". Assim, na lógica de dominação branca, tudo o que é negro passa a ser permeado por uma incógnita a ser afastada do enunciador, o qual procura se proteger do "risco" de ser confundido com esse corpo outro. Precisa-se, enfim, fugir do risco de se escurecer em um mundo em que o branco é uma dádiva, fazendo surgir a ideia de um fetiche, em sua acepção de objeto exótico ou sobrenatural.

No ensaio *O fetiche da cor*, Toni Morrison discute as formas como o fetiche em torno da cor negra se tornou uma prática rotineira e banalizada, remetendo ao próprio processo de escravização. A autora mostra, por meio da análise de autores norte-americanos canônicos, de que forma a raça produz o Outro e, sobretudo, cria sentidos específicos dentro dessa lógica fetichizante.

> Objeto de constante fascínio para mim são as maneiras como a literatura usa a cor da pele para revelar caráter ou impelir a narrativa, sobretudo se o personagem fictício principal for branco (o que quase sempre é o caso). Seja pelo horror de uma única gota do místico sangue "negro", ou por sinais de superioridade branca inata, ou de um poder sexual perturbado e excessivo, a identificação e o significado da cor são muitas vezes o fator decisivo (MORRISON, 2019, p. 66).

No caso do sujeito negro no mundo ocidental, essa espécie de ícone encantado é um corpo marcado por hipersexualização, vitalidade e extraordinária força física, o que se converte na objetificação e criminalização desses corpos. Como resumiu Lélia Gonzalez, "branco não trepa, mas comete ato sexual" (GONZALEZ, 2018, p. 200). Logo, o discurso colonial conseguiu criar um discurso hegemônico segundo o qual a razão e o autocontrole são brancos, europeus e de origem grega, ao passo que o descontrole do instinto, é negro, africano e "selvagem". Frantz Fanon, a propósito, ganha um interessante contorno quando lido em paralelo à Lélia Gonzalez: "Preto = biológico, sexo, forte, esportista, potente, boxeador, Joe Louis, Jess Owen, soldados senegaleses, selvagem, animal, diabo, pecado" (FANON, 2008, p. 144).

O preto, assim, torna-se a cor de corpos incontroláveis, transgressores e compulsivos. Essa potência misteriosa causa desejo diante do exotismo, mas também é temida por sua falaciosa irracionalidade. Afinal, noções absurdas e equivocadas como "novo mundo" e "descobrimento das Américas", associadas à ideia de uma "cor do pecado", apontam para um mundo a ser explorado, um terreno "estranho" que pode atrair pelo exotismo ou afastar pela hostilidade.

Assim, baseio-me numa abordagem de raça e gênero para demonstrar como homens e mulheres negras são "produzidos" pelo discurso da racialização. Nesse âmbito, ecoando bell hooks (2019), há de se entender bem os conceitos de sujeito e de objeto, dado que sujeito é aquele que pode nomear a própria existência no mundo e prescinde de uma linguagem externa a si para definir-se. Portanto, o negro que exige para si o lugar de sujeito faz sua íntima revolução. Gayatri Spivak argumenta que "o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro" (SPIVAK, 2010, p.47). De fato, desenvolver a própria subjetividade possui um papel absolutamente central nessa discussão. Ao teorizar sobre os enquadramentos do mundo atual, Judith Butler demonstrou com fôlego que "parte do problema da vida política contemporânea é que nem todo mundo conta como sujeito" (BUTLER, 2017, p. 54).

Assim sendo, partindo da premissa de que o sujeito negro é aquele a quem não se autoriza a autodefinição, há uma questão objetificadora no discurso da branquitude, numa tentativa de gerar homens negros sempre violentos e mulheres negras sempre subservientes ou "acessíveis". Isso porque anular o lado humano do Outro não é apenas uma característica do projeto colonial, mas também um requisito para sua manutenção. Afinal, "falar é existir absolutamente para o outro" (FANON, 2008, p.33) e a linguagem, portanto, é base da dominação colonial, pois, a partir dela, forma-se o que se entende de um corpo.

Essa elaboração corporal, em síntese, é feito pelo Eu no caso dos brancos, cujos traços, cabelos, aparências e peles são, até hoje, normativos segundo a lógica hegemônica que os faz sujeitos. A negritude, no entanto, é objeto de construção destituído de personalidade, pois, para esses indivíduos, "o conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas" (*ibidem*, p. 104). A busca pela subjetividade, dessa maneira, é um conflito consigo e com o mundo que a nega.

Como se vê, debater a negritude sob o viés de uma voz dominante que narra corpos estranhos ao seu é estar diante de "uma cena colonial na qual, como no cenário de uma *plantação*, ele [o sujeito negro] é aprisionado como a/o '*Outra/o'* subordinado e exótico" (KILOMBA, 2019, p. 30). Esse aprisionamento manifesta-se em diversos tentáculos cruéis e complexos do racismo. De desejo e medo, enfim, tenta-se construir a corporeidade negra, expulsa da geografia de um lar aburguesado erigido sobre as idealizações da branquitude.

Assim, sufocar o corpo negro à posição de sub-humanidade é também garantir a manutenção de certos privilégios que conduzem sociedades racializadas até os dias de hoje. Logo, a discussão sobre esses imaginários ajuda a compreender o caminho que levou à discriminação racial no tempo de Lima Barreto e Langston Hughes, tendo em vista a importância dos discursos na construção de um país e na "formação das almas", conforme explica o historiador José Murilo de Carvalho.

> É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro (CARVALHO, 2017, p. 11).

Para o filósofo jamaicano Charles Mills (1997), a supremacia branca deve ser examinada a partir da noção de contrato racial, não simplesmente um contrato social como sugerem Thomas Hobbes, John Locke e Jean-Jacques Rousseau. Ele argumenta que o sistema de relações de poder nos últimos quinhentos anos produziu humanidades e sub-humanidades, resultantes do sistema denominado como "branquitude". Isso tem desdobramentos no colonialismo e na escravidão a partir do XVI, mas também nas políticas imperialistas dos séculos XIX e XX, assim como as leis de segregação racial e, inclusive, no Holocausto.

Mills expõe um importante panorama de meio milênio de relações de poder produzidas a partir do "contrato racial". Todavia, algumas décadas depois da publicação desse texto, cabe à cena teórica contemporânea, com a responsabilidade que nossa geração carrega, associar às consequências desse contrato realidades brutais que nos perseguem. Algumas dessas, dentre os incontáveis reflexos do racismo estrutural, são o número de jovens negros assassinados pela polícia, a falta de acesso a serviços básicos de saúde, saneamento e educação, assim como a xenofobia que se espalha com assustadora velocidade por vários países do planeta. Nesses fenômenos, vejo um desamparo que vai além das relações entre sujeitos e do abandono do Estado, alcançando uma desvalorização epistêmica e ontológica contra as populações afrodiaspóricas.

Produzir conhecimento sobre certo momento histórico é, em última análise, revisitar o tempo, reconstruir a linguagem e requisitar uma memória. Nesse sentido, retorno a contos escritos na primeira metade do século XX a fim de pensar em novas perguntas para o nosso século XXI. Almejo, assim, que os antigos subúrbios cariocas e o distante Harlem tornem-se

também um pouco nossos, dado que a experiência hodierna define o filtro com o qual lemos o passado. Priorizo, portanto, novas perguntas, e não a ingênua tentativa de achar respostas definitivas. Por tudo isso, estudar textos de quase cem anos revelará mais sobre o século XXI do que sobre os anos 1910, 20 ou 30. O presente, perturbadoramente racista, autoritário e violento, está — todos os dias — impregnado de passado. Isso é essencial para compreendermos o pensamento vigente na época de Lima Barreto, em um Brasil que almejava para si um futuro branco. Na terra de Langston Hughes, conheceremos um tempo marcado pelas leis de segregação racial, assim como a cultura dos linchamentos, práticas que produziam violências ainda hoje tão sensíveis.

É por isso também que meu horizonte teórico descentraliza o cânone europeu, requisitando abordagens precursoras do pensamento anticolonial, como Fanon e Césaire; autores da tradição pós-colonial, como Said, Spivak e Bhabha; e intelectuais ligados à decolonialidade latino-americana, como Quijano, Mignolo e Lugones. Valorizo também a tradição do pensamento afro-brasileiro, ancorando meus apontamentos, dentre outros, nos escritos de Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Silvio Almeida. Afinal, não seria justo tentar oferecer um novo percurso intelectual para ler essas obras se o itinerário fosse o mesmo seguido há duas ou três gerações antes da minha. Percorrendo o Brasil e os Estados Unidos com os filhos da diáspora negra, as narrativas aqui estudadas são a base necessária para entender de que maneira os racismos produzem estigmas sobre homens e mulheres que, perante o trauma, lutam para encontrar formas de superar o desabrigo.

2.1. SONHOS EM PARIS, TRAUMAS NO NATAL: A EXPERIÊNCIA NEGRA E A SEGREGAÇÃO RACIAL NOS ESTADOS UNIDOS DE LANGSTON HUGHES

This is America
Don't catch you slippin' now
Look at how I'm livin' now
Police be trippin' now
Yeah, this is America

— Donald Glover e Ludwig Göransson, *This is America*

I love America more than any other country in the world and, exactly
for this reason, I insist on the right to criticize her perpetually.

— James Baldwin, *Autobiographical Notes*

LANGSTON HUGHES: CONTEXTO E DESAFIOS

Para que se entenda a obra de Langston Hughes, um autor nascido nos primeiros anos do século XX, o ponto de partida precisa ser a guerra civil travada entre 1861 e 1865. Trata-se de um dos maiores conflitos bélicos do século XIX e um ponto de virada na história da população negra estadunidense. Assim, tendo dividido o país entre a União ao norte e os confederados ao sul, a principal questão que estava em jogo — embora não a única — era o status da mão de obra escrava. Naquele contexto e com a vitória do norte abolicionista, o presidente Abraham Lincoln, que já havia oficializado em 1863 a Proclamação de Emancipação, promulgou a decisiva 13ª emenda em fevereiro de 1865, com a qual foi abolida a escravidão nos Estados Unidos da América. Portanto, após um longo processo de exploração desses indivíduos, a guerra seria o primeiro passo de uma batalha ainda mais longa: a busca pela liberdade.

Havia sido assinada a 13ª emenda e conquistara-se, enfim, a alforria. Contudo, a história dos Estados Unidos nos demonstra que a opressão racial estava longe de ser extinta. Na verdade, o que ocorreu, e ainda ocorre, é a metamorfose das ferramentas de subjugação a que estão sujeitos os indivíduos negros. Com isso, a escravidão que atravessara o Atlântico ao longo dos séculos foi formalmente encerrada em meados do século XIX, mas o sonho de liberdade mostrou-se uma luta cotidiana para as gerações subsequentes, visto que as heranças da violência colonial não foram poucas. Em certo sentido, o período de Reconstrução

posterior à guerra (1865 – 1877) foi apenas uma breve década de esperança. No poema *Long View: Negro* (HUGHES, 1994a, p. 547), escrito nos anos de 1960, o próprio Langston Hughes refere-se ao ano de 1865 como um "telescópio de sonhos" ("*telescope of dreams*"), frisando o caráter ilusório das promessas que surgiram após a 13ª emenda.

Não por acaso, é datado do período imediatamente posterior à Guerra Civil o surgimento da primeira onda do grupo racista Ku Klux Klan, que defendia a supremacia branca e praticava diversas formas de violência contra pessoas negras. A expressão *negro lover*, usada à época para definir brancos aliados à causa antirracista, já delimita o estigma associado a tudo que pudesse parecer, direta ou indiretamente, ligado à população afro-americana. Também não é coincidência o fato de carregar um subtexto malicioso e ambíguo, tendo em vista que um dos principais estereótipos racistas em torno de corpos negros é o descontrole do impulso sexual.

> Ancorada numa antiga tradição de linchamentos negros, a KKK combatia, além dos negros, os brancos liberais que apoiavam o fim da segregação, também chamados de *negro lovers* (amantes de negros, com duplo sentido), os chineses, os judeus e outras 'raças' consideradas inferiores (KARNAL et al, 2018, p. 146).

Com a abolição, ocorreu uma imediata reação conservadora contra o fim do sistema de exploração da mão de obra negra. Por isso, ainda em 1865, começaram a ser aprovados os Códigos Negros (*Black Codes*), também conhecidos como *Jim Crow Laws*, isto é, leis que institucionalizavam a segregação. Em sua reflexão sobre esse período, a historiadora Susan-Mary Grant chama atenção para o fato de que se estava diante, na verdade, de uma tentativa de subjugar a população negra que, alforriada, já não estava submetida aos mecanismos legais da escravidão.

> O que se seguiu, na forma dos "Códigos Negros" implementados por muitos dos antigos estados confederados, procurava devolver os afro-americanos no Sul a uma posição próxima a escravidão em tudo a não ser na forma jurídica. Na ausência de regras que regessem o contato e a conduta sob a escravidão, surgiram novas baseadas na raça (GRANT, 2014, p. 241).

Vale borrar a fronteira entre o Brasil e os Estados Unidos e conferir o que Lima Barreto escreveu sobre esse contexto social. Embora nunca tenha ido à América do Norte, o autor carioca jamais deixou de se informar (e criticar) a profunda violência racial estadunidense. Em texto de 1919, quando Langston Hughes tinha 18 anos, Lima Barreto descreve o que se passava no país desde o fim da Guerra de Secessão.

> Negro lá é tudo que não é branco, e isto vacilando numa antropologia que tem por sábios máximos os condutores de estrada de ferro e uns autores de romances idiotas. Como sabem, há lá, nos caminhos de ferro, carros para brancos e outros para negros. Pois bem: os condutores de trem têm expulsado dos vagões destinados a brancos, como sendo negros, autênticos italianos. (…)
> Depois de vencido o Sul, na Guerra de Secessão, de 1861 a 65, os vencedores trataram de dar todos os direitos políticos aos antigos escravos. Mal saídos da escravidão, sem instrução alguma, por serem maioria, nos Estados do Sul, foram se apossando dos cargos eletivos e outros, de muitas localidades. Como é fácil de ver, os brancos, mais ou menos seus antigos senhores, não viram nisso só o cômico da coisa; foram além: exacerbaram-se, irritaram-se, apelaram para a violência, legalizada ou não, a fim de impedir tão inominável coisa. Nesse semisséculo último, essa primitiva irritação cresceu, desdobrou-se, espalhou-se pela União toda num verdadeiro sentimento de asco, de ódio que o negro atual está longe de justificar, mas que a brutalidade, a limitação de ideias e a pobreza de sentimento da massa popular dos Estados Unidos favorecem sobremaneira a premência, senão a intensificação (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 585).

Dessa maneira, a manutenção do racismo institucionalizado na primeira metade do século XX, assim como o discurso eugenista e a luta por direitos civis nas décadas de 1960 e 1970, conta uma história que se estende da travessia do Atlântico até hoje. É a linha que conecta o primeiro negro escravizado cujos pés feridos encontraram a América à violência policial contra pessoas negras que ainda assola os Estados Unidos no século XXI. É assim que se forjou no trauma uma longa jornada de terras invadidas, corpos violentados e sujeitos segregados. Tudo isso culmina na catastrófica realidade do *apartheid* que se manifesta num genocídio orquestrado durante as primeiras décadas do século XXI.

Essa trajetória, no entanto, não se deu de maneira inerte. Os primeiros escravizados revoltosos que se atiraram no Atlântico durante a travessia fizeram do próprio corpo uma narrativa revolucionária. Foram esses corpos de recusa os responsáveis por plantar na História as sementes que chegam aos movimentos contemporâneos antirracistas, cuja propagação se dá de forma instantânea pelas redes sociais, tal qual o recente *Black Lives Matter.* Essa longa travessia, portanto, demonstra que a linguagem é um campo de batalha, passando por Sojourner Truth, Frederick Douglass, Martin Luther King, Malcolm X, Fred Hampton, Angela Davis e tantas outras negras vozes que jamais desistiram.

Na literatura de Langston Hughes, o tema da segregação racial nos Estados Unidos é abordado sob diferentes ângulos. Um deles é a oposição entre estadunidenses e europeus no que diz respeito ao avanço dos direitos civis da população negra. Como estratégia de acentuar a crítica ao racismo de seu país, Hughes elabora uma dicotomia com a Europa (sobretudo a

França), retratada como uma terra de democracia e respeito às diferenças. É o que se observa em "*Poor Little Black Fellow*", o primeiro dos vários contos que estudarei a seguir.

"EU ODEIO A AMÉRICA": LENDO "*POOR LITTLE BLACK FELLOW*"

O enredo do conto "*Poor Little Black Fellow*" se constrói a partir da comovente história de um menino negro criado por uma família branca que, ao ir a Paris, deslumbra-se com a liberdade vivida pelos negros na capital francesa e desiste de voltar para casa. Na narrativa, Amanda e Arnold, empregados negros da família Pemberton, haviam morrido e deixado órfão o pequeno Arnie, que se transformaria em uma "missão cristã" para aquela típica família branca norte-americana de classe média.

> Amanda Lee had been a perfect servant. And her husband Arnold likewise. That the Lord had taken them both so soon was a little beyond understanding. But then, of course, the Lord was just. And He had left the Pembertons poor little black Arnie as their Christian duty. There was no other way to consider the little colored boy whom they were raising as their own, *their very own*, except as a Christian duty. After all, they were white (*TWOWF*, p. 133).[4]

O menino cresce e é educado como filho do casal, mas é importante perceber como isso também faz com que sua ancestralidade seja interrompida, o que se observa na diferença entre a família Pemberton e os antepassados de Arnie. Se por um lado a família branca tem uma árvore genealógica, Arnie apenas ouve falar dos seus falecidos pais por intermédio do discurso branco. Isso aponta para uma realidade trágica de tantas narrativas que foram perdidas, pois não há acesso a uma linguagem ancestral que lhe fosse própria.

> They were one of New England's oldest families, one of the finest. They were wealthy. They had a family tree. (…)
> Sometimes they spoke about the two beautiful Negro servants they once had, Amanda and Arnold. They liked to tell poor little Arnie how faithful and lovely his parents had been in life. It would encourage the boy (*TWOWF*, p. 133 – 134). [5]

---

4 Amanda Lee tinha sido uma criada perfeita. E seu marido Arnold também. O fato de o Senhor ter levado os dois tão cedo era um pouco difícil de entender. Mas, é claro, Ele também era justo e havia deixado para os Pemberton o negro Arnie coitadinho como seu dever cristão. Não havia outra maneira de considerar aquele menininho de cor que eles estavam criando como deles, *realmente deles*, exceto como um dever cristão. Afinal, eles eram brancos (*TWOWF,* p. 133, tradução minha).

5 Eles eram uma das famílias mais ricas e tradicionais da Nova Inglaterra, uma das mais respeitadas. Tinham uma árvore genealógica. (…)
Às vezes, falavam dos dois lindos criados negros que tiveram, Amanda e Arnold. Eles

No fragmento, a memória sobre os pais de Arnie apenas lhe é acessível por intermédio da linguagem dos Pembertons. Nessa perspectiva, toda memória é filtrada por um ponto de vista específico e, no caso do menino, essa filtragem restringe sua ancestralidade à forma como a classe branca aburguesada a constrói. O narrador de Hughes, nesse excerto, parece demonstrar como o discurso historiográfico a que se tem acesso no mundo ocidental é, tradicionalmente, um olhar hegemônico e, portanto, limitado por uma abordagem excludente. Como lembra Césaire, "é o Ocidente que faz a etnografia dos outros, não os outros que fazem a etnografia do Ocidente" (CÉSAIRE, 1978, p. 61).

Dito isso, além de a memória dos pais biológicos de Arnie ser apenas acessível pelo discurso branco, é fundamental perceber que essa lembrança é feita para "encorajar" a criança, ou seja, há um projeto muito bem definido para que esse menino se sinta incentivado para se tornar tão "leal" e "amável" como os seus pais. Não é difícil ler aqui uma tentativa de enquadrar esse jovem à subserviência que se esperaria da juventude negra, a reciclagem da linguagem escravocrata em um tempo de aparente liberdade.

Arnie, portanto, é adotado pela família, mas o seu lugar naquele território é, desde o início do conto, identificado pelo estranhamento. É aí que surge o primeiro indício de desabrigo na narrativa. Mesmo que seja tratado com cordialidade e sustentado em suas necessidades materiais, Arnie não é um filho para o casal branco, mas sim um dever a ser cumprido para se provarem como legítimos cristãos. Nesse ângulo, surge uma interessante reflexão sobre a *benevolência conveniente da branquitude*, ou seja, o comportamento de ajudar pessoas negras que, na verdade, esconde uma certa subjugação do Outro, o qual, destituído de sua capacidade de reação, é tido como uma vítima inerte e, consequentemente, objetificado.

Isso se conecta, diretamente, àquilo que se chama na História do século XIX de "fardo do homem branco" para fazer referência à premissa de que o branco europeu teria a missão de "civilizar" os povos não-brancos. Hoje, o desdobramento dessa prática deu origem ao que se costuma chamar de *white savior* ou "salvador branco", ou seja, a narrativa de uma pessoa branca que, dotada de "benevolência", sai em defesa daqueles que mais precisam e, em muitos casos, reproduz exatamente essa balança colonial de um sujeito privilegiado fazendo uso de sua autonomia ontológica para "resgatar" aquele que é reduzido à posição de objeto.

---

gostavam de contar ao coitado do Arnie como seus pais haviam sido fiéis e amáveis em vida. Isso encorajaria o menino (*TWOWF*, p. 133 – 134, tradução minha).

No texto *The White-Savior Industrial Complex*, publicado no periódico *The Atlantic*, o escritor nigeriano-americano Teju Cole (2012) explora esse tema. Pensando a partir do documentário *Kony 2012*, no qual se aborda a complexa situação política de Uganda, Cole demonstra como a banalização da miséria e a excessiva simplificação da geopolítica africana levam à cultura do complexo do salvador branco. Com esse termo, ele se refere a ações pontuais de combate à pobreza e à fome são feitas no continente africano, mas não são capazes de modificar a estrutura maior de privilégios em que se baseia a sociedade capitalista ocidental. Sendo assim, mantendo privilegiada a branquitude, a real inferiorização de pessoas negras não se altera, a não ser que haja modificações profundas nos mecanismos que ordenam essas sociedades.

Em "*Poor Little Black Fellow*", essa subjugação é expressa já na forma como Arnie é chamado. Isso porque a linguagem, como ferramenta imediata de categorização do que nos cerca, é a primeira ferramenta que cria um sujeito ou que produz uma sub-humanidade. É preciso sempre narrar o mundo, de modo que, a cada fio a ser tecido pela linguagem, é feita uma escolha sobre qual mundo queremos narrar e, sobretudo, quem poderá habitá-lo. Grada Kilomba retoma a clássica discussão sobre linguagem iniciada por Fanon (2008, p. 33) para afirmar que "a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o seu lugar de uma identidade" (KILOMBA, 2019, p. 14). Por essa razão, não é gratuita a inserção da passagem em que Grace Pemberton, na sua posição de salvadora branca, refere-se a Arnie com o pronome *it*.

> 'Poor little black fellow,' said Grace Pemberton to her husband and her sister. 'In memory of Arnold and Amanda, I think it is our Christian duty to keep it, and raise it up in the way it should go.' Somehow, for a long time she called Arnie 'it'.
> 'We can raise it, without keeping it," said her husband. 'Why not send it to Hampton?' (*TWOWF*, p. 135)[6]

Como se vê desde o início, Arnie cresce como um corpo estranho dentro daquele ambiente, pois é tratado, antes de tudo, como um fardo para a família cristã, não como uma criança de verdade. Por isso, o menino passa a ser um mero conforto na consciência coletiva

6 "Pobre pretinho", disse Grace Pemberton ao marido e à irmã. "Pela memória do Arnold e da Amanda, acho que é nosso dever cristão manter isso aqui e criar da maneira que deve ser." De alguma forma, por um longo tempo, ela chamou Arnie de "isso".
"Nós podemos sustentá-lo sem ficar com isso", disse o marido. 'Por que não enviar para Hampton?" (*TWOWF*, p. 135, tradução minha).

daquela cidade, cuja população se convence de que ter um jovem negro por perto e tratá-lo bem é tudo o que precisariam fazer para que pudessem se sentir úteis na construção de uma sociedade mais igualitária.

Esse ponto da história de Hughes, em consonância à reflexão sobre o complexo do salvador branco, reverbera uma discussão absolutamente contemporânea que encontra correspondente nos escritos de Silvio Almeida (2019), dado que, quando alguém em uma posição de privilégio faz alguma boa ação e acredita que seja o suficiente, normalmente se ignora o caráter estrutural do racismo em sociedades como o Brasil e os Estados Unidos. Com isso, a desigualdade racial é interpretada como um fenômeno meramente moral do indivíduo branco que, ao se sentir bem consigo mesmo por ter feito uma boa ação, não se preocupa com a dimensão do racismo como condutora das práticas em inúmeros contextos da vida social.

É por isso que o fenômeno aparentemente contraditório de eleitores da extrema-direita engajados com ações de caridade demonstra uma realidade atual tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos. Em vez de se comprometer com uma mudança real no sistema hierárquico, desigual e racializado que estrutura essas sociedades, o sujeito de classe média ou alta que se beneficia da branquitude prefere dedicar-se a ações isoladas de ajuda aos mais necessitados e seguir votando em projetos políticos excludentes. Essas iniciativas — ainda que fundamentais individualmente e a curto prazo — satisfazem o ego pseudocristão sem colocar em risco a macroestrutura de privilégios que produz miséria cotidianamente.

> And did they not go out of their way to be nice to him — a poor little black fellow whom they, through Christ, had taken in? Throughout the years the whole Mapleton began to preen itself on its charity and kindness to Arnie. One would think that nobody in the town need ever again do a good deed: that this acceptance of a black boy was quite enough (*TWOWF*, p. 136 – 137).[7]

Como se vê, Arnie é apenas um conforto para a consciência coletiva da branquitude de Mapleton. A criança não é tratada com naturalidade pelas demais, e sim com a comiseração de alguém que precisaria sempre ser visto como frágil. Isso resulta em seu isolamento, pois ele jamais seria recebido com naturalidade pelas crianças brancas, enfatizando sua posição de

7 E eles não se esforçaram para serem bons com ele? Esse pobre pretinho que, pela vontade de Cristo, eles haviam acolhido? Ao longo dos anos, toda a cidade de Mapleton começou a se orgulhar de sua caridade e gentileza com Arnie. Poderiam pensar que ninguém ali precisaria nunca mais fazer uma boa ação: que aceitar um menino negro era o bastante (*TWOWF*, p. 136 – 137, tradução minha).

Outro dentro da constelação de personagens daquela cidade. Ainda que aparentemente cordial, o tratamento que recebe quando criança é também uma forma de violência, pois essa obsessiva necessidade de ser gentil demonstra precisamente que Arnie não é, para aquela população branca, um indivíduo completo, mas alguém que está em uma constante inferioridade ou incompletude, daí entendemos melhor a força do título, que traduz a comiseração pela expressão *Poor Little Black Fellow*. Hughes, ainda jovem nos anos 1930, demonstra uma aguda capacidade de análise crítica ao entender as facetas da sub-humanidade do racismo.

> Arnie realized how they felt, but he didn't know what to do about it. He kept himself quiet and inconspicuous, and studied hard. He was very grateful, and very lonely. There were no other colored children in the town. But all the grown-up white people made their children be very nice to him, always very nice (*TWOWF*, p. 137).[8]

Ao pensar a interface entre infância e racismo no livro *Do silêncio do lar ao silêncio escolar: Racismo, preconceito e discriminação na educação infantil* (2012), Eliane Cavalleiro demonstra como episódios de racismo em crianças causam, no ambiente escolar, uma segregação complexa de ser revertida. Na pesquisa, é nítido o isolamento a que são submetidas crianças negras, muitas vezes preteridas pelos colegas de classe e desamparadas também pelos profissionais de educação. Assim como na ficção, a realidade de espaços dominados pelas relações de poder da branquitude também isola meninos e meninas negras desde os primeiros passos de sua sociabilidade.

Está aí, portanto, uma perversidade do racismo: quando criança, Arnie é interpretado como uma eterna vítima, digno da pena daqueles que o cercavam. Quando cresce, no entanto, o rapaz não seria mais visto como o pobre menino indefeso, mas como uma constante ameaça às mulheres brancas, o que aprofunda o seu isolamento. Na adolescência, então, a artificial cordialidade das crianças brancas cede seu lugar para o claro desconforto de adolescentes brancos com a presença do jovem protagonista, agravando seu estado solitário. Esse movimento de comiseração pela criança de pele escura, transformando-se em medo ao passo que Arnie cresce, é crucial para o desenrolar dessa e de outras histórias de Langston Hughes, nas quais a masculinidade negra é vista como uma ameaça constante à ordem estabelecida.

---

8 Arnie percebeu como eles se sentiam, mas não sabia o que fazer a respeito. Ele ficava quieto e era pouco notado, estudando muito. Era muito grato e também muito solitário. Não havia outras crianças negras na cidade, mas todos os adultos brancos faziam suas crianças serem muito legais com ele, sempre muito legais (*TWOWF*, p. 137, tradução minha).

> Adolescence. The boys had girls. They played kissing games, and learned to dance. There were parties to which Arnie was not invited — really couldn't be invited — with the girls and all. And after generations of peace the village of Mapleton, and the Pembertons, found themselves beset with a Negro problem. Everyone was a little baffled and a little ashamed (*TWOWF*, p. 137). [9]

Em sua cerimônia de formatura, por exemplo, a impossibilidade de se aproximar das mulheres brancas é reforçada na narrativa. Para Fanon, quando o homem negro se envolve com a mulher branca, esse contato se torna um símbolo de "conquista" da cultura branca como um todo e, portanto, funciona como uma forma de desviar da sub-humanidade a que está recorrentemente exposto.[10] Em suas palavras, "nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio" (FANON, 2008, p. 69). Logo, quando Arnie se vê proibido de interagir com qualquer mulher branca, é toda essa sociabilidade hegemônica que lhe é interditada. Vejo aqui um índice forte do desabrigo desse personagem no sentido de que, para ele, é impossível construir um lar nos moldes burgueses que sua sociedade exigia: "He went to the senior prom, but he didn't dance with any of the girls. He just sort of stood around the punch-bowl, and joked with the fellows. So nobody was embarrassed, and everyone was glad to see him there" (*TWOWF*, p. 142).[11]

Como se vê, Arnie é bem-vindo desde que não ultrapasse os limites do seu enquadramento e deixa os demais alunos felizes contanto que não se aproxime das mulheres brancas. Ademais, devido ao estigma que carrega, ele precisa se esforçar para ser o melhor possível naquilo que faz, do contrário a discriminação de que é vítima o atingiria de forma ainda mais cruel. Por isso, precisa, desde a infância e ao longo da adolescência, destacar-se como um aluno notável para que possa de alguma forma desconstruir o estereótipo de que é vítima.

---

9 Adolescência. Os meninos ficavam com meninas. Eles brincavam de beijar e aprenderam a dançar. Havia festas para as quais Arnie não era convidado — e realmente não podia ser convidado — havendo meninas e tudo mais. E depois de gerações de paz, o vilarejo de Mapleton e os Pembertons se viram cercados por um problema negro. Todos estavam um pouco perplexos e um pouco envergonhados (*TWOWF*, p. 137, tradução minha).

10 Até hoje, esse fenômeno faz com que ocorra aquilo que se tem debatido como "a solidão da mulher negra", objetificada pelo homem branco e preterida pelo homem negro. Cf. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo* (SOUZA, 2008).

11 Ele foi ao baile de formatura, mas não dançou com nenhuma das meninas. Ele apenas ficou em volta da tigela de ponche e brincou com os colegas, então ninguém ficou constrangido e todos ficaram felizes em vê-lo ali (*TWOWF*, p. 142, tradução minha).

Com o desconforto causado em sua adolescência e na tentativa de ajudá-lo a se adaptar, os pais de Arnie o enviam para um acampamento de jovens negros, acreditando que, em um contexto daquele tipo, o menino não mais sentiria o peso da exclusão que o afligia na sua cidade natal. Contudo, o projeto falha, pois, devido à sua educação elitizada na família branca, o menino tinha referências distintas daqueles que, em tese, seriam mais semelhantes a ele. Afinal, quando o sujeito negro vai à metrópole retorna com um saber que o diferenciava sensivelmente daqueles com os quais costumava conviver (FANON, 2008, p. 35). É disso que se trata a solidão de Arnie, porque, se por um lado era temido pelos adolescentes brancos; por outro, não conseguia se conectar verdadeiramente com os rapazes negros de sua idade. Trata-se de um limbo de sociabilidade do qual não consegue sair, pois estava cindido entre esses dois mundos produzidos pela colonialidade.

> The charity camp was full of black kids from the slums of Boston who cussed and fought and made fun of him because he didn't know how to play the dozens. So Arnie, to whom Negroes were a new nation, even if he was black, was amazed and bewildered, and came home. The Pembertons were embarrassed to find him alone in the attic room in the big empty house when they and the servants returned from the beach (*TWOWF*, p. 139).[12]

No acampamento, Arnie não consegue "*play the dozens*", o que se refere à prática comum entre jovens negros nos Estados Unidos, sobretudo os homens, de criar "batalhas" nas quais um oponente deve ofender o outro, em muitos casos feito através de rimas. Trata-se de uma atividade cultural comum para aqueles adolescentes, e o fato de Arnie não saber brincar é especialmente simbólico, pois demonstra como o menino havia crescido distante dos hábitos culturais prototipicamente negros. Logo, mais uma vez, o protagonista se sente deslocado naquele grupo e não consegue se conectar com os demais garotos de sua idade.

Com a falha tentativa de enturmá-lo, os pais de Arnie pensam em enviá-lo à faculdade, momento em que a segregação assume um outro desdobramento, dessa vez materializado na oposição entre a Universidade de Fisk e Harvard. Arnie iria para a faculdade, mas teria que ser enviado a uma instituição para negros, de modo que, finalmente, pudesse se sentir parte de

---

12 O acampamento de caridade estava cheio de crianças negras das periferias de Boston que ofendiam, brigavam e zombavam dele porque ele não sabia xingar nas batalhas de rimas. Assim, Arnie, para quem os negros eram uma nova nação, mesmo sendo ele próprio negro, ficou pasmo e voltou para casa perplexo. Os Pembertons ficaram constrangidos ao encontrá-lo sozinho no quarto do sótão da grande casa vazia quando eles e os empregados voltaram da praia (*TWOWF*, p. 139, tradução minha).

algo. Nesse contexto, Fisk surge como uma opção plausível para o rapaz, embora, nas palavras do narrador, não seja tão boa como Harvard.

Criada em meados do século XIX no Tennessee, a Universidade de Fisk é uma tradicional instituição de ensino superior, historicamente ocupada por pessoas negras. Ao criar um contraponto à renomada Universidade de Harvard, o narrador de Hughes marca uma outra faceta da sub-humanidade a que Arnie e a população negra em geral estão submetidos, pois, ainda que tenha sido criado com uma família branca, sempre haveria espaços proibidos para esse sujeito, interdição esta materializada aqui pela restrição das universidades que poderia frequentar: "No, Fisk wasn't as good as Harvard, they knew, but then Arnie had to find his own world after all" (*TWOWF*, p. 140).[13]

Fica decidido, então, que Arnie iria para Fisk no ano seguinte, a derradeira tentativa da família para que o jovem encontrasse um lugar para si no mundo, onde realmente se sentisse parte de algo. Toda a narrativa, como se vê, é uma busca pelo pertencimento, Arnie quer um lugar em que pudesse se sentir abrigado pela primeira vez em sua vida. É nesse ponto, contudo, que a história nos mostra sua reviravolta, pois, antes do ano letivo iniciar em Fisk, a família Pemberton decide viajar de férias para Paris, cidade que mudaria para sempre a vida de todos eles.

Chegando à Europa, após a humilhação de não poder viajar com seus pais adotivos e ser limitado à segunda classe por ser negro, Arnie se hospeda em um dos mais caros hotéis de Paris com a família, em uma acomodação que parecia perfeita e livre de imprevistos. No entanto, tudo muda quando descobre que a extraordinária cantora negra Claudina Lawrence estava hospedada no mesmo hotel. É esse o primeiro momento da vida de Arnie em que ele se sente representado e consegue sentir orgulho de ser quem é. Afinal, nos Estados Unidos, todos os seus referenciais eram brancos e, naquela Paris do começo do século XX, onde tudo poderia acontecer, Arnie entra em contato, finalmente, com a potência e o talento da negritude.

> That Claudina who sang divinely and danced like a dryad and had amassed a terrible amount of fame and money in five years. Even the Pembertons had heard of Claudina Lawrence in the quiet and sedate village of Mapleton. Even Arnie had heard of her. And Arnie had been a little proud. She was a Negro (*TWOWF*, p. 144).[14]

13 Não, Fisk não era tão boa quanto Harvard, eles sabiam, mas afinal Arnie tinha que encontrar seu próprio mundo (*TWOWF*, p. 140, tradução minha).

Sendo assim, na mesma cidade que anos mais tarde fascinaria James Baldwin, nas ruas eternizadas por Baudelaire e nos cafés visitados por Ernest Hemingway, Gertrude Stein e Francis Scott Fitzgerald, Arnie se sente finalmente em casa. Pela primeira vez, ele é parte de algo maior e, convivendo com Claudina, o protagonista entende melhor a dimensão profunda da segregação nos Estados Unidos. Apenas estando fora de sua terra natal foi possível para o jovem ter dimensão do estigma a que estava exposto em sua cidade, pois ali não lhe era oferecida a comiseração com a qual havia sido criado. O próprio Langston Hughes, aliás, havia passado uma temporada na capital francesa antes de retornar aos Estados Unidos e escrever o conto. Estando em Paris, o narrador informa que Arnie havia conseguido ser feliz pela primeira vez: "For the first time in his life Arnie was really happy. Somebody had offered him something without charity, without condescension, without prayer, without distance, and without being nice" (*TWOWF*, p. 146).[15]

Claudina Lawrence, inclusive, que causa tanto fascínio no rapaz, verbaliza sua insatisfação com os Estados Unidos, demonstrando como Paris era um refúgio possível: "Well, what's new in the States now? I haven't been home for three years. Don't intend to go soon. The color-line's a little too much for me" (*TWOWF*, p. 148).[16] Como veremos ao longo de toda esta tese, o racismo surge recorrentemente na obra de Hughes associado à noção da casa. Não há abrigo possível nos Estados Unidos, mas em Paris o narrador chega a literalmente afirmar que não havia cores na cidade: "And everybody was gay and friendly. Paris and music and cocktails made you forget what color people were — and what color you were yourself. Here it didn't matter — color" (*TWOWF*, p. 149).[17]

---

14 Aquela Claudina, que cantava como uma deusa, dançava como uma dríade e havia ficado absurdamente rica e famosa em cinco anos. Até os Pemberton tinham ouvido falar de Claudina Lawrence na pacata e tranquila cidade de Mapleton. Até Arnie tinha ouvido falar dela. E Arnie ficara um pouco orgulhoso. Ela era negra (*TWOWF*, p. 144, tradução minha).

15 Pela primeira vez na vida, Arnie estava realmente feliz. Alguém lhe tinha oferecido algo sem caridade, sem condescendência, sem uma oração, sem distância, sem tentar ser legal (*TWOWF*, p. 146, tradução minha).

16 Bem, o que há de novo nos Estados Unidos? Faz três anos que eu não vou para casa. Não pretendo ir tão cedo. A segregação é um pouco de mais para mim (*TWOWF,* p. 147 – 148, tradução minha).

17 E todo mundo era feliz e amigável. Paris e a música e os coquetéis faziam você esquecer a cor das pessoas — e até mesmo sua própria cor. Aqui isso não importava — a cor (*TWOWF*, p. 149, tradução minha).

A oposição entre os segregados Estados Unidos e uma Paris aparentemente perfeita soa ingênua ao lermos certos momentos da obra de Hughes. Além de "*Poor Little Black Fellow*", algo similar acontece no conto "*Home*", que examinaremos no próximo capítulo. Essa forma de se referir à suposta democracia racial parisiense pode ser o deslumbramento de um jovem escritor que, cerca de dez anos antes de escrever o conto, havia se encantado com as luzes de Paris. No entanto, o que vejo nessa representação dicotômica é, na verdade, um recurso perspicaz de denúncia ao racismo estadunidense. Diferentemente do próprio Hughes, a grande maioria do seu público leitor não conhecia Paris e, por isso, ao retratar a capital francesa com um tom tão romântico, criava na imaginação coletiva um paraíso racial. Em consequência disso, aprofundava sua denúncia à segregação e aos linchamentos dos Estados Unidos. Em outras palavras, é evidente que Paris nos anos 1920 e 1930 oferecia um ambiente muito mais progressista do que o sul dos Estados Unidos, mas a forma como Hughes reforça essa diferença não parece ser fruto apenas de uma mente sonhadora, mas sim de um projeto articulado pela literatura de escancarar o quão atroz era a vida na potência norte-americana.

Arnie, então, fascinado pela vida em Paris devido à identificação com os demais negros, passa a sentir atritos com os seus pais porque, podendo viver da maneira que sempre quis, os interesses de sua família não mais eram o bastante para atender seus desejos. Nesse momento da história, Arnie conhece uma jovem romena branca com a qual quer sair no dia seguinte, compensando todos os impeditivos de sociabilidade que a ele se apresentaram ao longo da vida. Os Pembertons, contudo, queriam levá-lo para conhecer Versailles. Dessa maneira, fica sintetizado o abismo que começa a surgir entre o menino e seus pais, isto é, a cultura branca e eurocêntrica, tão bem sintetizada pelo famoso palácio, não satisfaz mais o menino: "The sun gave him a headache, and he didn't give a damn about Versailles" (*TWOWF*, p. 151).[18]

Esse abismo se aprofunda nas últimas páginas da narrativa e, após a rápida e bem-sucedida adaptação de Arnie à vida parisiense, o menino apresenta a jovem branca aos pais, o que, evidentemente, causa espanto. Afinal, enquanto a aproximação das mulheres brancas era proibida na adolescência, em Paris a interação inter-racial é lícita para Arnie, algo que estadunidenses não eram capazes de entender.

> The Pembertons looked up and saw Arnie coming, guiding Vivi by the hand. Grace Pemberton gasped and put her spoon back in the soup. Emily went pale. Mr.

18 O sol lhe dava dor de cabeça, e ele não ligava a mínima para Versailles (*TWOWF*, p. 151, tradução minha).

> Pemberton's mouth opened. All the Americans stared. Such a white, white girl and such a black, black boy coming across the dining-room floor! (*TWOWF*, p. 154).[19]

Ao final do conto, o abismo entre eles torna-se irreparável, o que simboliza a distância entre Paris e os Estados Unidos no que diz respeito aos direitos civis da população negra. Arnie percebe que jamais aquela casa em que nascera seria sua e, para o desespero de seus pais, decide ficar em Paris, abrindo mão dos estudos em Fisk. A unidade da família é esfacelada, pois, afinal, jamais existira. Essa ausência não se dá pela falta de laços biológicos, mas pelo lugar que Arnie sempre teve para si, uma posição subalterna de misericórdia e piedade por parte dos que lhe cercavam. Ao tomar consciência disso, entra em um movimento de recusa contra seus pais adotivos, porque, na Europa, ele não seria mais um coitado, mas seria simplesmente Arnie, um jovem negro dentre outros jovens negros.

> 'Arnold," she said, "I think we'd better go home, back to America.'
> 'I don't want to go,' he replied. (…)
> 'Separate, segregated, shut-off! Black people kept away from everybody else. I go to Fisk; my classmates, Harvard and Amherst and Yale… I sleep in the garage, you sleep in the house. (…)
> 'I don't want to go back home,' Arnie went on. 'I hate America' (*TWOWF*, p. 156 – 158). [20]

A força da frase "Eu odeio a América" não pode passar despercebida, pois resume e reitera o quão degradante era a experiência negra nos Estados Unidos em que imperavam as leis de segregação racial. Nesse sentido, o final construído por Hughes é particularmente simbólico. Depois do movimento de recusa em voltar para uma casa que jamais havia sido sua, Arnie sai do quarto de seus pais, o que indica também a saída de qualquer possibilidade de retornar para os Estados Unidos. Percebe, portanto, que seu lugar era em Paris e, não por acaso, ao final da narrativa, a música está alta, um elemento cultural recorrente na obra de

---

19 A família Pemberton olhou para cima e viu Arnie chegando, conduzindo Vivi pela mão. Grace Pemberton engasgou e pôs sua colher de volta na sopa. Emily ficou pálida. O Sr. Pembenton ficou de boca aberta. Todos os americanos encararam aquela cena. Uma menina tão branquinha com um rapaz assim tão preto, os dois atravessando a sala de jantar! (*TWOWF*, p. 154, tradução minha).

20 'Arnold", disse ela, 'acho melhor irmos para casa, de volta para a América.'
'Eu não quero ir,' respondeu ele. (…)
'Separado, segregado, cortado! Os negros são mantidos longe de todo mundo. Eu vou para Fisk, e meus colegas para Harvard e Amherst e Yale… Eu durmo na garagem, você dorme dentro de casa. (…)
'Eu não quero voltar para casa', continuou Arnie. 'Eu odeio a América' (*TWOWF*, p. 156 – 158, tradução minha).

Hughes para representar a cultura negra. Diante dessa melodia, Arnie se despede do seu passado, abraçando um futuro em que poderia, quem sabe, cogitar uma vida distante da violência do racismo.

> Next door, just then, the piano was louder than ever. Somebody was doing a tap dance. The dancing and the music floated through the windows on the soft Paris air. Outside, the lights were a necklace of gold over the Champs Elysées. Autos honked. Trees rustled. People passed.
> Arnie went out (*TWOWF*, p. 158 -159).[21]

A cena final do conto traz uma sucessão de imagens da vida noturna de Paris (os carros, as árvores e as pessoas), numa espécie de fotografia da capital francesa. Nessa mesma imagem, surge *Champs Elysées* com a bela metáfora das luzes como um cordão de ouro que o circundava. Depois dessa ambientação e na última frase da narrativa, o narrador marca a saída de Arnie não apenas como o movimento de recusa da branquitude, mas também como se essa fosse mais uma das demais cenas que compõem a noite de Paris. A partir de agora, assim como a natureza, a vida urbana e as luzes da cidade, Arnie era parte daquele ambiente, haveria de ter, finalmente, um abrigo para si.

Por fim, "*Poor Little Black Fellow*" é um importante conto no que diz respeito à compreensão de como Langston Hughes interpretou os Estados Unidos de seu tempo, tecendo narrativas que estariam de fora do discurso oficial e que, exatamente por isso, contam a nós uma outra possibilidade de narrar o seu país. Se nem sempre é possível superar o desabrigo, histórias como a de Arnie nos ajudam a lembrar que é sempre necessário tentar. É isto, em última análise, o que me interessa investigar quando leio Langston Hughes em paralelo à obra de Lima Barreto: uma forma não-hegemônica de interpretar as ambiguidades, violências e contradições que até hoje conduzem os Estados Unidos da América e também o Brasil.

UMA IMPOSSÍVEL CARTA À MÃE: LENDO "*PASSING*"

A segunda narrativa que almejo estudar na coletânea *The Ways of White Folks* é o conto intitulado "*Passing*", escrito no formato de uma carta do jovem Jack para sua mãe. Seu título já traz um conceito importante a esse respeito, pois *passing* é o nome utilizado para

---

21 Na porta ao lado, naquele momento, o piano estava mais alto do que nunca. Alguém estava dançando sapateado. A dança e a música flutuavam pelas janelas no ar suave de Paris. Lá fora, as luzes eram um colar de ouro sobre o *Champs Elysées.* Os carros buzinavam. Árvores farfalhavam. Pessoas passavam.
Arnie saiu (*TWOWF*, p. 158 – 159, tradução minha).

denominar o fenômeno de pessoas pertencentes a grupos estigmatizados disfarçarem suas condições, as quais podem incluir, dentre outras, raça, orientação sexual, religião e lugar de origem. É possível pensar em *passing* de múltiplas formas, como um homossexual que omite sua orientação para se proteger em um contexto hostil, ou até falantes que disfarçam seus sotaques para que não sejam estigmatizados a depender da situação em que estejam.

No caso da cor e da raça, essa prática é crucial na compreensão da experiência negra nos Estados Unidos, pois demonstra como são instáveis esses marcadores sociais da diferença. Tal fenômeno foi comum no início do século XX e pode ser observado em situações nas quais pessoas negras de pele clara, na tentativa de se autodefenderem da segregação e do racismo, fingem que têm outra origem (QIAN; NIX, 2015). Alguns trabalhos têm explorado essa instabilidade da categorização racial nos Estados Unidos sob diferentes ângulos, como os livros *How the Irish Became White* (1995), de Noel Ignatiev; e *Are Italians White?: How Race is Made in America* (2012), de Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno. Nessas pesquisas, são explorados, respectivamente, os casos dos irlandeses e dos italianos que imigraram para os Estados Unidos, examinando como foram categorizados racialmente e, sobretudo, quais estratégias precisaram utilizar para que se "tornassem" tão brancos quanto possível. Falar em raça, portanto, extrapola a aparência ou a cor de pele. É pensar a estrutura profunda sobre a qual se alicerçam sociedades de base escravocrata, bem como as relações de poder que as moldam.

Dito isso, no romance publicado em 1929 intitulado *Passing*, Nella Larsen, autora contemporânea a Langston Hughes e notável expoente da Renascença do Harlem, desenvolve o fenômeno de maneira ficcional por intermédio da história de Clare Kendry, que nega sua origem afrodescendente para conseguir se casar com um homem branco (Cf. BENNETT, 2021). Considerado um dos grandes romances do contexto cultural do Harlem e revolucionário na abordagem de gênero, raça e sexualidade, *Passing* é um importante livro da literatura norte-americana do século XX, tendo sindo adaptado para o cinema em 2021 com a direção de Rebecca Hall.

É esse também o tema do livro *The Autobiography of an Ex-colored Man*, de James Weldon Johnson, publicado pela primeira vez em 1912. A obra narra a experiência de um homem negro de pele clara que, no contexto de segregação e linchamentos, decide passar-se por branco para evitar as múltiplas violências às quais estaria exposto. Filho de um homem branco com uma mulher negra, situação frequente dentro e fora da ficção, o narrador

protagonista do romance finge não ser negro depois da profundamente traumática experiência de presenciar um linchamento. Explorando a ideia de um "ex-negro", trata-se de outra importante obra no panorama da ficção afro-estadunidense e mais um indício da relevância que o *passing* teve na experiência de pessoas negras dos Estados Unidos no tempo de Hughes.

Passing, enfim, é a autodefesa utilizada por pessoas mestiças de pele clara para que possam desfrutar dos privilégios — ou simplesmente dos direitos básicos — oferecidos pela branquitude. Na verdade, no contexto específico dos Estados Unidos na época dos Códigos Negros e dos linchamentos, trata-se da luta pela sobrevivência. Por essa razão, Langston Hughes parte desse conceito para escrever um dos quatorze contos presentes em *The Ways of White Folks*.[22] É o único momento da coletânea que não apresenta uma estrutura narrativa tradicional, pois a estrutura do texto é elaborada imitando uma carta pessoal.

Vejo nessa escolha um indício de que, num mundo em que pessoas negras precisam se passar por brancas para sobreviverem, o próprio texto não pode assumir sua identidade real e, por isso, o conto abandona seu molde canônico ao também "se passar" por uma carta. Essa mudança formal no gênero do texto não pode ser ignorada na análise do livro. Ao escrever uma carta em meio a treze contos, Langston Hughes abre mão do gênero textual que cultivou ao longo de toda sua vida para investir numa força que apenas um texto de natureza mais íntima – como uma carta para a mãe – poderia oferecer.

Nesse momento, podemos lê-lo em paralelo à ativista, escritora e teórica da cultura Glória Anzaldúa, uma intelectual chicana, ou seja, nascida nos Estados Unidos com descendência mexicana. A vida de Anzaldúa, assim como seu pensamento e linguagem, esteve sempre na fronteira entre o norte global branco e sua ancestralidade latina, sempre posta à prova.[23] Assim, a noção de *passing* também se relaciona intimamente à sua escrita. Talvez seja exatamente por isso que a carta foi também para ela um gênero textual tão relevante. No texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, Anzaldúa faz uso dessa maneira de organizar a linguagem para construir uma reflexão

22 Em 1952, quase vinte anos após a publicação de *The Ways of White Folks*, Langston Hughes retorna a esse tema no conto "*Who's Passing for Who?*", presente na coletânea *Laughing to Keep from Crying*. No enredo, o narrador é um homem negro que conhece um casal no Harlem, mas não consegue distinguir se eles são brancos ou negros que se passam por brancos.

23 No contexto da teoria decolonial, pensar em uma fronteira está diretamente ligado à noção de "pensamento de fronteira", proposta pelo argentino Walter Mignolo (2008), cujo esforço intelectual baseia-se em problematizar a racionalidade eurocêntrica e os apagamentos epistemológicos causados pela modernidade ocidental.

densa em torno do pensamento feminista e do predomínio masculino nos círculos intelectuais. Questionando-se como deveria escrever, decide, enfim, pela carta: "Como começar novamente? Como alcançar a intimidade e imediatez que quero? De que forma? Uma carta, claro" (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

No caso do conto-carta de Langston Hughes, o narrador em 1ª pessoa introduz a data de 10 de Outubro e o vocativo "Querida mãe", desculpando-se por tê-la ignorado na noite anterior. Jack, o homem que escreve a carta, sente-se envergonhado por ter passado pela mãe na rua, uma mulher negra, e fingir que não a conhecia, porque estava ao lado da esposa branca, que desconhece sua descendência. Tendo sido o único filho claro o bastante para se passar por branco, o narrador confessa na carta que se sente mal por não poder interagir com os próprios familiares para que pudesse resguardar a posição privilegiada que havia conquistado. Como ele passa literalmente ao lado da mãe e a ignora, o termo *passing*, tanto em inglês quanto em português, é propositalmente ambíguo.

> *Chicago,*
> *Sunday, Oct. 10.*
>
> Dear Ma,
> I felt like a dog, passing you downtown last night and not speaking to you. You were great, though. Didn't give a sign that you even knew me, let alone I was your son. If I hadn't had the girl with me, Ma, we might have talked. I'm not as scared as I used to be about somebody taking for colored any more just because I'm seen talking on the street to a Negro (*TWOWF*, p. 51).[24]

A cena inicial da história, à qual temos acesso pela narrativa do filho, situa-se na rua e, nesse caso, é essencial prestarmos atenção ao espaço da cena. Não parece ser gratuito o cenário escolhido por Hughes para ambientar a rejeição à mãe negra, tendo em vista que a rua, como território de passagem e, por excelência, transitório, aponta para a não-permanência

---

24

> *Chicago,*
>
> *Domingo, 10 de Outubro.*
>
> Querida mãe,
>
> Eu me senti que nem um cachorro, passando por você no centro da cidade ontem à noite sem falar nada. Mas você foi ótima. Não deu nenhum sinal que me conhecia, muito menos que eu era seu filho. Se eu não tivesse minha garota ali comigo, mãe, poderíamos ter conversado. Não tenho mais medo de ser confundido como negro só porque sou visto conversando na rua com um (*TWOWF*, p. 51, tradução minha).

dos fenômenos. É possível, dessa forma, ler na ambientação da rua um indício da transitoriedade e, consequentemente, da instabilidade racial, pois é esse o terreno pensado na cidade moderna para que não se permaneça, isto é, trata-se do espaço em que as impressões são fugidias e as apreensões precisam ser efêmeras. Com base nisso, sobretudo na lógica acelerada da cidade burguesa, não há caminho possível para o universo citadino que não seja o do movimento constante e interminável. Surge, então, uma forma de ler o desabrigo, pois o contato entre o filho "ex-negro" e a sua mãe se dá apenas na rapidez da urbe, não no acolhimento da casa de Jack, na qual vive com a esposa branca.

Leitor dos franceses e fortemente influenciado, por exemplo, por Guy de Maupassant, Langston Hughes elege a rua como plano de fundo da narrativa, como fizera Charles Baudelaire no clássico poema "A uma passante", de meados do século XIX. Assim, enfatiza o caráter efêmero do contato com a mãe, pois não há maternidade negra possível em um cenário de autonegação de suas origens para adequação a um paradigma hegemonicamente branco. A rua é o espaço do desconhecido, do perigoso e do imprevisível, um território oposto ao conforto e segurança da casa (DAMATTA, 1997a). Em consequência disso, a nova família branca de Jack, corpos abrigados por um lar, não poderia jamais receber essa mãe, cuja passagem é inapreensível e, por fim, tão instável quanto a própria condição de branco da qual agora o narrador pode se aproveitar.

Assim sendo, o jovem rapaz, envergonhado pelo que havia feito com a mãe, não deixa de elogiá-la por tê-lo ignorado, visto que, por mais cruel que seja esse distanciamento, a mulher demonstrava conhecer os limites das castas sociais produzidas naquele meio e, ao respeitá-las, assegura também ao filho uma posição de maior privilégio na hierarquia de uma sociedade racista. Jack, então, conta à mãe que conseguira um emprego com um chefe branco que não confiava nos negros, sem jamais suspeitar que havia contratado um. Dessa maneira, assim como nos romances de Nella Larsen e James W. Johnson, Hughes enfatiza neste conto-carta o caráter ambíguo, instável e transitório da raça como traço identitário do sujeito em relação à sua sociabilidade.

> Funny thing, though, Ma, how some white people certainly don't like colored people, do they? (If they did, then I wouldn't have to be passing to keep my job.) They go out their way sometimes to say bad things about colored folks, putting it out that all of us are thieves and liars, or else diseased — consumption and syphilis, and the like. No wonder it's hard for a black man to get a job with that kind of false propaganda going around (*TWOWF*, p. 52).[25]

Essa natureza de estereótipo racista é um dos pilares principais da constituição do Outro. Tema fartamente discutido, dentre outros, por Fanon (2008), Kilomba (2019), Mbembe (2014) e Munanga (2020), o imaginário que se constrói em torno dos corpos negros cria rótulos no senso comum que não apenas inferiorizam esses sujeitos, como também os enquadram numa posição de sub-humanidade. É nessa linha de raciocínio que também se encontra Angela Davis (2016) ao desenvolver a noção de *mito do estuprador negro*, isto é, a concepção difundida pela branquitude de que homens negros são naturalmente propensos a cometer violências sexuais, o que está diretamente ligado à concepção racista de associar a masculinidade negra à falta de autocontrole, à promiscuidade e ao comportamento bestial.

Nesse tópico, Grada Kilomba segue a tradição de Frantz Fanon e parte da premissa psicanalítica para investigar esse comportamento no que diz respeito à projeção do que há de ruim no sujeito branco. Como afirma a autora, constrói-se um mecanismo de defesa ao se associar violência, corrupção e perigo ao negro que, exposto a essa estratégia, é deslocado à posição de "objeto ruim".

> Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos — branquitude como a parte 'boa' do ego — enquanto as manifestações da parte 'má' são projetadas para o exterior e vistas como *objetos* externos e 'ruins.' No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto 'ruim'*, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável — permitindo à branquitude olhar para si mesma como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa (KILOMBA, 2019, p. 37).

No enredo de Hughes, Jack reitera a vergonha que sentira ao ignorar a mãe e, ao mencionar o quão desagradável é precisar fingir ser branco, remonta ao tema da ancestralidade. Nesse sentido, conforme já demonstrei em "*Poor Little Black Fellow*" ao pensar na falta de acesso às narrativas sobre os pais de Arnie, observamos em "*Passing*" mais

25 Mas é engraçado, mãe, como, com certeza, alguns brancos não gostam de pessoas de cor, né? (Se gostassem, eu não teria que passar por branco para manter meu emprego). Eles às vezes exageram falando coisas ruins sobre os negros, dizendo que todos nós somos ladrões e mentirosos, ou então doentes — com tuberculose, sífilis e coisas do tipo. Não à toa é tão difícil para um negro conseguir um emprego com esse tipo de propaganda falsa circulando por aí (*TWOWF*, p. 52, tradução minha).

um indício de como essas raízes são arrebentadas para se adaptarem a uma sociedade segregada e permeada por tantos marcadores sociais da diferença. É essa, afinal, uma violência do fenômeno de *passing*, negar a si próprio para que se possa sobreviver.

> But, Ma, I felt mighty bad about last night. The first time we'd met in public that way. That's the kind of thing that makes passing hard, having deny your own family when you see them. Of course, I know you and I both realize it is all for the best, but anyhow it's terrible. I love you, Ma, and hate to do it, even if you say you don't mind (*TWOWF*, p. 52 – 53).[26]

Ao mencionar para a mãe o futuro casamento, Jack demonstra como os estereótipos, por mais cordiais que possam parecer, ocultam uma violência. Sua futura esposa, que sequer imagina que casaria com alguém de descendência negra, acha os negros divertidos e graciosos, o que, embora à primeira vista possa parecer positivo, funciona como mais uma forma de enquadramento. Dessa maneira, limita-se toda a experiência negra a um exotismo monolítico, comportamento que não apenas diminui a dignidade desses sujeitos, mas também apaga as singularidades de negras e negros, rotulando-os como um único grupo. A generalização, por esse motivo, tão comum contra grupos historicamente segregados, é uma forma de produzir sub-humanidades, tendo em vista que, para que alguém seja reconhecido como humano, pressupõe-se uma experiência complexa, múltipla e variada. A propósito, para se distanciar inclusive pela linguagem, o jovem narrador refere-se aos negros como "eles".

> But what you think of the girl with me, Ma? She's the kid I'm going to marry. Pretty good-looking, isn't she? Nice disposition. The parents are well fixed. Her folks are German-Americans and don't have much prejudice about them, either. I took her to see a colored revue last week and she thought it was great. She said, "Darkies are so graceful and gay." I wonder what she would have said if I'd told her I was colored, or half-colored — that my old man was white, but you weren't? (*TWOWF*, p. 53)[27]

---

26 Mas, mãe, me senti muito mal por causa da noite passada. Foi a primeira vez que nos encontramos em público dessa forma. Esse é o tipo de coisa que dificulta fingir ser branco, ter que negar sua própria família quando a vê. Claro, a gente sabe que é tudo pro nosso melhor, mas, de qualquer forma, é terrível. Eu te amo, mãe, e odeio fazer isso, mesmo que você diga que não se importa (*TWOWF*, p. 52-53, tradução minha).

27 Mas o que você achou da garota que estava comigo, mãe? É com ela que eu vou me casar. Muito bonita, né? E também muito simpática. Os pais estão muito bem de vida, são germano-americanos e também não têm tanto preconceito de cor contra eles [os negros]. Eu a levei para ver uma peça de teatro negra na semana passada e ela achou ótimo, disse: "Como esses pretinhos são graciosos e alegres". Eu me pergunto o que ela teria dito se eu falasse que eu também era uma pessoa de cor, ou um mestiço — que meu velho era branco, mas que você não era (*TWOWF*, p. 53, tradução minha).

No relato ficcional do personagem de Hughes, podemos também identificar como a segregação racial de seu tempo funcionou como continuidade direta da escravidão. Não por acaso, Jack reforça a noção de liberdade ao dizer que não pretende "voltar a ser negro", o que indica uma forma específica de alforria alcançada por esse sujeito. Como "ex-negro", poderia, pela primeira vez, ser também identificado como um ser humano em sua plenitude. Logo, a despeito da mágoa em rejeitar a própria mãe, o jovem rapaz não vê alternativa a não ser continuar com a máscara social que a branquitude lhe impôs.

> I hope Charlie and Gladys don't feel bad about me. It's funny I was the only one of the kids light enough to pass. Charlie's darker than you, even, Ma. (…) I'm going to marry a white and live white, and if any of my kids are born dark I'll swear they aren't mine. I won't get caught in the mire of color again. Not me. I'm free, Ma, free! (*TWOWF*, p. 53 – 54)[28]

No fragmento, Jack menciona os irmãos Charlie and Gladys, dos quais sente saudade, mas, devido ao fato de terem nascido mais escuros, sabe também que não poderia conviver normalmente com eles. O protagonista, aliás, lamenta não estar em Nova York ou San Francisco, cidades nas quais não precisaria ignorar a própria família. Contudo, diante do fato de que tal mudança não é possível, o filho levanta a hipótese de que talvez deveriam se separar de vez e optarem por morar em cidades diferentes. Seguindo o caminho da *color line* pensada por W. E. B. Du Bois (2012) nos primeiros anos do século XX, Langston Hughes enfatiza em sua ficção a triste incompatibilidade desses dois mundos, os quais, num cenário violento de segregação como era o seu, não poderiam mesmo conviver em harmonia. Já percebemos como isso se dá em "*Poor Little Black Fellow*" na recusa de Arnie em voltar para os Estados Unidos e há, portanto, uma retratação análoga em "*Passing*".

> I'd be glad, though, if I could get away from Chicago, transferred to the New York office or the San Francisco branch of the firm — somewhere where what happened last night couldn't ever occur again. It was awful passing *you* and not speaking. (…) Or at least we should have gone to different towns, shouldn't we? (*TWOWF*, p. 54).[29]

---

28 Espero que o Charlie e a Gladys não tenham uma impressão negativa sobre mim. É engraçado que eu tenha sido o único filho claro o suficiente para passar por branco. O Charlie é mais escuro até do que você, mãe. (...) Vou me casar com uma branca e viver como um branco e, se algum dos meus filhos nascer escuro, vou jurar que não é meu. Não vou ser pego nesse lamaçal racista novamente. Eu não. Agora estou livre, mãe, livre! (*TWOWF*, p. 53 – 54, tradução minha).

Surge também na carta o tema da paternidade negligente do homem branco quando se envolve com a mulher negra. Essa é uma questão basilar em sociedades de caráter escravocrata, pois significou a violência contra inúmeras mulheres negras, seja no ponto de vista literal do abuso físico, seja na perspectiva simbólica do abandono. Importante perceber, nesse tema, como o apoio financeiro dado pelo pai de Jack em nada supre as necessidades afetivas daquela família, situação que pode ser observada em diversas uniões inter-raciais ao longo do século XX.

Sob esse prisma, no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, a intelectual brasileira Lélia Gonzales (1984) faz uso da figuração paterna como metáfora para entender a gênese da cultura nacional. Ainda que a antropóloga esteja focada em um recorte brasileiro, suas considerações iluminam a situação tanto do conto de Hughes, quanto de famílias norte-americanas em condições semelhantes. Como afirma a autora, a função paterna é simbólica por excelência, porque ela é mais assumida do que comprovada, ou seja, é uma função ligada à ausentificação. Essa ausência, no entanto, é sensivelmente mais profunda quando se observam os casos de homens brancos em relação às mulheres negras.

No caso de "*Passing*", Jack se pergunta o que teria acontecido caso sua mãe tivesse feito algum tipo de exigência legal contra seu pai. Nessa passagem da carta, já sabendo a impossibilidade de isonomia nos sistemas convencionais de justiça, o narrador põe em cena a possibilidade de que seus meio-irmãos brancos, para esconder a vergonha que seria admitir irmãos negros, pagassem algo. Eis a fronteira intransponível entre os dois universos produzidos pela segregação racial, pois, sendo absolutamente isolados, a mera ideia de irmãos negros seria censurada na lógica da branquitude, que não aceitaria qualquer tipo de "mácula".

> Gee, Ma, when I think of how papa left everything to his white family, and you couldn't legally do anything for us kids, my blood boils. You wouldn't have a chance in a Kentucky court, I know, but maybe if you'd tried anyway, his white children would have paid you something to shut up. Maybe they wouldn't want it known in the papers that they had colored brothers (*TWOWF*, p. 54).[30]

---

29 Eu ficaria feliz, no entanto, se pudesse sair de Chicago, ser transferido para o escritório de Nova York ou para a filial de São Francisco da empresa — em algum lugar onde o que aconteceu na noite passada nunca aconteceria novamente. Foi horrível passar por você e não falar nada. (…) Ou pelo menos deveríamos ter ido para cidades diferentes, não é? (TWOWF, p. 54, tradução minha).

30 Puxa, mãe, quando penso em como papai deixou tudo para trás e ficou com a família branca dele, sem você poder fazer nada na justiça pelos seus filhos, meu sangue ferve. Você não teria chance em um tribunal de Kentucky, eu sei, mas talvez, se você tivesse tentado mesmo assim, os filhos brancos dele teriam pagado algo para você ficar quieta. Talvez eles

Os efeitos da segregação, afinal, demonstram mais uma cruel faceta quando os empregos de seus irmãos são mencionados. Em uma sociedade hierarquizada, sobretudo ao pensarmos nas crises após o colapso de 1929, os empregos possíveis para pessoas negras ofereciam baixa remuneração e pouco prestígio. Jack, no entanto, por estar se passando por branco, podia tirar proveito de trabalhos de maior reconhecimento, privilégio que seus irmãos mais escuros jamais teriam.

> I'm glad I finished college in Pittsburgh before he died. It was too bad about Charlie and Glad having to drop out, but I hope Charlie gets something better to do than working in a garage. (…) But I know it's really tough for girls to get any kind of job during this depression, especially for colored girls, even if Gladys is high yellow, and smart (*TWOWF*, p. 55).[31]

Está aí um dos tantos legados do racismo estrutural. Em sociedades de base escravocrata, ainda hoje, aos olhos da maioria, parece muito natural que brancos ocupem os cargos de poder, ao passo que pessoas negras estejam restritas a empregos mal remunerados ou de baixo prestígio social (ALMEIDA, 2019, p. 81). Por isso, o grande público não se choca com o fato de que professores universitários, médicos, advogados e representantes políticos sejam, em sua imensa maioria, pessoas brancas. A propósito, a despeito da maioria negra e parda no Brasil, apenas 18% dos médicos brasileiros são negros e, entre professores universitários, o número não passa dos 30%, segundo estudo realizado em 2014 pelo Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (OLIVEIRA, 2014). Nos Estados Unidos, 5,7% dos médicos se identificam como negro ou negra, em contraste aos 12% de população negra no país (HOWARD, 2023).

Ao final da carta, Jack se despede de sua mãe e o tema da *color line* é textualmente expresso pelo narrador. Afinal, no século XX, "as distinções e divisões raciais mostraram-se, como demasiada frequência, a pedra angular do desenvolvimento da Nação" (GRANT, 2014, p. 246). A interrupção, enfim, materializa-se pela impossibilidade de haver qualquer mecanismo que driblasse a segregação. Sabendo ser inviável manter contato com a mãe e, ao mesmo tempo, abraçar sua nova vida ao lado da esposa branca, Jack tenta achar caminhos

---

não quisessem que fosse divulgado nos jornais que eles tinham irmãos negros (*TWOWF*, p. 54, tradução minha).

31 Estou feliz por ter terminado a faculdade em Pittsburgh antes de ele morrer. Foi uma pena o Charlie e a Glad terem que desistir, mas espero que ele consiga algo melhor do que trabalhar em uma garagem. (…) Mas eu sei que é muito difícil para as meninas conseguirem qualquer tipo de trabalho durante essa crise, especialmente para meninas negras, mesmo que Gladys tenha um tom de pele mais claro e seja inteligente (*TWOWF*, p. 55, tradução minha).

para erigir uma linguagem num mundo que já não mais a permite. Ele tenta criar pequenas fissuras na imponente divisória social da raça e, com isso, contornar o desabrigo. No entanto, ainda que sua vontade seja genuína, não é simples superar o medo de ter sua brancura posta à prova.

Nesse sentido, é triste o final do conto, pois enxergamos, na desesperada tentativa do jovem, uma busca de apreender o que, como sabemos, seria para ele inapreensível. É a consequência brutal que o fenômeno do *passing* lhe deixa. Não há mais ponte possível que, diante do muro, conecte-o com sua família original. Não é lícito haver uma coisa *e* outra em um mundo segregado, no qual apenas se apresenta apenas o branco *ou* o negro, numa alternativa que, invariavelmente, impõe uma renúncia.

Portanto, Jack pede a sua mãe que continuassem se comunicando por cartas, pois elas poderiam atravessar a *color line*, mas, sem que possa vê-la pessoalmente, muito menos revelar sua identidade à nova família, o conto se encerra com uma espécie de pergunta para o vazio. O filho busca uma resposta sobre a possibilidade de manter vivo esse laço que lentamente se esfacela, mas há aqui uma interlocutora impossível, pois qualquer indício que relacione sua mãe a Jack seria fatal para o novo projeto que construíra. É Fanon quem nos lembra, no livro *Os condenados da terra* (1968), que o mundo colonial é caracterizado por uma divisão em dois, dado que a colonização corta ao meio os espaços dominados, de modo a criar, literal e simbolicamente, um compartimento privilegiado para o invasor branco e outro estigmatizado para a população não-branca. Tal dicotomia, segundo o pensador martiniquense, produz duas espécies diferentes.

Enxergo, por isso, um triste fim com uma pergunta que não poderá ser respondida, cuja retribuição não pode ser outra, senão o silêncio. Afinal, qualquer resposta, por mais cuidadosa que seja, seria uma ameaça ao castelo de cartas que, cuidadosamente, erigia-se na vida artificial sonhada por Jack. Com isso, assim como a *Carta ao pai*, de Franz Kafka, cuja publicação póstuma revelou o relato que jamais fora enviado, Langston Hughes cria aqui uma espécie de ficcional carta à mãe, a qual não sabemos se foi ou não enviada, mas que também não encontraria em vida uma resposta possível.

> Isn't she sweet to look at, all blonde and blue-eyed? We're making plans about our house when we get married. We're going to take a little apartment on the North Side, in a good neighborhood, out on one of those nice quiet side streets where there are trees. I will take a box at the Post Office for your mail. Anyhow, I'm glad there's nothing to stop letters from crossing the color-line. Even if we can't meet often, we

can write, can't we, Ma? (*TWOWF*, p. 55) [32]

Assim sendo, "*Passing*" reflete um tema fundamental para a compreensão social da experiência negra nos Estados Unidos. Afinal, a carta de Jack é, a um só tempo, uma confissão e um pedido de perdão. Por intermédio de sua escrita, o narrador tenta livrar-se da culpa de ter escolhido sua nova vida branca em detrimento de sua origem. O leitor, contudo, não pode culpá-lo de imediato por não se tratar de vilania, mas de uma fuga que, se por um lado guarda traços de egoísmo, também é o espontâneo e desesperado desejo de sobreviver. Essa voz, portanto, é cindida, tendo em vista que busca uma resposta em um mundo que já não mais lhe poderia pertencer, mas, ao mesmo tempo, nunca poderá se sentir inteiro no novo casamento que almejava. W.E.B. Du Bois (2012), a propósito, argumenta que a experiência negra nos Estados Unidos pressupõe uma dupla consciência, isto é, existir enquanto sujeito negro num contexto em que os olhares hegemônicos e paradigmas são sempre brancos. Tentando lutar contra o desabrigo, é um corpo sem hipóteses reais de plena habitação, pois em parte alguma estará inteiramente em casa.

Isso nos fazer pensar no tema da miscigenação como um motivo trágico. Na literatura estadunidense de meados do século XIX e começo do século XX, surge o chamado *Tragic Mulatto*, isto é, o arquétipo do sujeito miscigenado que, não pertencendo inteiramente ao mundo negro e também não se identificando com o mundo branco, tem um destino trágico. Estudando essa tradição, David Pilgrim (2000a) afirma que esse tipo de personagem apenas pode encontrar paz quando morre. Em alguns contos, Langston Hughes chegou a radicalizar essa experiência com episódios extremos de linchamentos e suicídio, como veremos mais adiante no enredo de "*Father and Son*". Logo, o contato entre os dois mundos não é pacífico, mas um encontro que produz a tensão da convivência impossível e violenta. Sem a identificação com o mundo negro, mas também rejeitado pelos brancos, resta a esse sujeito buscar todas as ferramentas ao seu alcance para superar a incompreensão, a dor e, enfim, o desabrigo.

---

32 Ela não é doce de se olhar, toda loira e de olhos azuis? Estamos fazendo planos sobre nossa casa quando nos casarmos. Vamos alugar um pequeno apartamento na zona norte, em um bom bairro, em uma daquelas ruas laterais tranquilas e agradáveis onde há árvores. Vou deixar uma caixa nos correios para as suas cartas. De qualquer forma, estou feliz por não haver nada que as impeça de cruzar a linha racial. Mesmo que não possamos nos encontrar com frequência, podemos escrever, não é, mãe? (*TWOWF*, p. 55, tradução minha).

BARREIRAS QUE O DESEJO NÃO SUPERA: LENDO "*LITTLE DOG*"

Ainda no que se refere à miscigenação e à impossibilidade de convivência pacífica entre o mundo branco e negro, trago à tela o conto "*Little Dog*", no qual o tema da relação inter-racial interditada surge mais uma vez. Na história, Miss Briggs, uma mulher branca de classe média, vive sozinha depois da morte de sua mãe e, por isso, sente-se solitária. Buscando uma companhia, decide abrigar em sua casa um cachorro de estimação, para o qual precisa comprar comida e água. Desde o início, é evidente o lugar central que o espaço da casa ocupa também nessa narrativa. Como sua rotina de trabalho era intensa, ela pede ao zelador do prédio para que deixe algumas vezes por semana os alimentos necessários para o animal. Um dia, no entanto, ela percebe que o homem parou de entregar o que precisaria para alimentar seu cão e, ao consultá-lo, Miss Briggs descobriu, com surpresa, que o funcionário anterior havia saído de seu cargo e havia sido substituído por um zelador negro.

> 'Good evening',' he said pleasantly.
> 'Why, are you the janitor?' stammered Miss Briggs. Flips had already begun to jump on him with friendly mien.
> "Yes'm, I'm the new janitor,' said the Negro in a softly beautiful voice, kids all around him. 'Is there something I can help you to do?' (*TWOWF*, p. 168).[33]

Como se vê, a primeira aparição de Joe, o zelador negro, já aponta para seu caráter sedutor, com uma voz bonita e suave que passa a envolver Miss Briggs. Não leva muito tempo para que a mulher branca comece a pensar nele com frequência. Para ela, é perturbador perceber que estava cada vez mais envolvida com o homem negro, porque, sendo aquele um corpo destituído de humanidade, apaixonar-se por ele seria também abrir mão de sua própria humanidade branca e invadir um terreno subalterno. Assim sendo, conforme pontua Toni Morrison, "o risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de tornar-se estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada" (MORRISON, 2019, p. 54).

---

33 'Boa noite', disse ele agradavelmente.
'Por acaso, você é o zelador?' Gaguejou Miss Briggs. Flips já havia começado a pular sobre ele com um jeito amigável.
'Sim, senhora, sou o novo zelador', disse o negro com uma voz suave e bonita, com crianças ao seu redor. 'Posso te ajudar em alguma coisa?' (*TWOWF*, p. 168, tradução minha).

Seria inaceitável, portanto, estar encantada por um funcionário negro. É interessante perceber, a propósito, como o fato de Joe ser casado e ter filhos não parece indicar uma interdição relevante quando comparado à sua cor. Talvez um indício do texto acerca da subvalorização dessa família negra, pois o adultério e o consequente enfraquecimento do lar criado por Joe e sua esposa não parecem ser, para Miss Briggs, algo grave diante do fato de ela, uma mulher branca, estar obcecada por um homem negro. A barreira racial, desse modo, é o que a constrange e perturba.

> She kept looking at the big kind face of the janitor in her mind, perturbed that it was a Negro face, and that it stayed with her so.
> The next night, she found herself waiting for the dog meat to arrive with more anxiety than Flips himself. When the colored man handled it to her, she quickly closed the door, before her face got red again (*TWOWF*, p. 171).[34]

Em pouco tempo, a paixão de Miss Briggs sai do controle, de modo que a mulher não sabe mais o que fazer diante de Joe. Surge, então, a cena em que, ao pegar a carne deixada pelo zelador em sua casa, ela se sente nervosa, a ponto de quase desmaiar e, ao oferecer a comida ao bicho de estimação, troca o sujeito da frase e, no lugar de dizer que o cão tinha fome, admite que ela própria sentia fome. Em diálogo com Frantz Fanon e Achille Mbembe, enxergo aqui a forma como a masculinidade negra é reduzida à potência sexual misteriosa e irresistível, mas sempre restrita ao terreno dos desejos clandestinos ou das presenças perigosas (MBEMBE, 2014, p. 194). Com efeito, Langston Hughes assume um tom mais humorístico em sua produção ficcional da maturidade, a partir dos anos 1950, mas nesse texto da juventude já observamos um traço cômico no ato falho da personagem. A tônica sexual que perpassa o excerto indica um desejo que já não seria mais possível controlar.

> She heard the man going back downstairs sort of humming to himself, a kid or só following him. Miss Briggs felt as if she were going to faint, but Flips kept jumping up on her, barking for his meat.
> 'Oh, Flips,' she said, 'I'm so hungry.' She meant to say, 'You're so hungry.' So she repeated it. 'You're so hungry! Heh, Flipsy, dog?' (*TWOWF*, p. 172).[35]

---

34 Ela visualizava o rosto grande e gentil do zelador em sua mente, perturbada por ser um rosto negro e que permanecesse em sua cabeça dessa forma.
Na noite seguinte, ela se viu esperando a carne de seu cachorro chegar com mais ansiedade do que o próprio Flips. Quando o homem negro a entregou, ela fechou a porta rapidamente, antes que seu rosto ficasse vermelho de novo (*TWOWF*, p. 171, tradução minha).

35 Ela ouviu o homem descendo as escadas meio que cantarolando para si mesmo, um dos filhos o seguindo. Miss Briggs teve a sensação de que ia desmaiar, mas Flips continuou a pular sobre ela, latindo por sua carne.
'Oh, Flips,' disse ela, 'estou com tanta fome.' Ela quis dizer, 'Você está com tanta fome.' Então ela repetiu. 'Você está com tanta fome! Ei, Flipsy, meu cachorrinho'? (*TWOWF*, p. 172, tradução minha).

Com isso, diante da impossibilidade de sufocar o próprio desejo proibido, Miss Briggs precisa, com urgência, anulá-lo de alguma forma. Perante o impasse em que se encontra, a mulher não vê alternativa que não seja se mudar de endereço para que pudesse tirar Joe de sua vida. Ao final da história, portanto, a paixão proibida se converte em repulsa racista e, num fragmento de discurso indireto livre, a subalternidade do funcionário ganha corpo no pensamento da mulher como forma de negá-lo: "Let him stay in the basement, then, where he belonged. She never wanted to see him again, never" (*TWOWF*, p. 173).[36] Dessa forma, a linha do desabrigo que parece conectar tantas histórias de Langston Hughes atravessa, de diferentes formas, a questão do espaço, pois o porão é um território inferior, sob o ponto de vista literal e simbólico, que demonstra a rígida hierarquia de uma sociedade na qual seria impossível cogitar um relacionamento inter-racial. Portanto, Miss Briggs abandona sua casa, decidida a nunca mais voltar, pois era a única forma de esquecer Joe.

Herdeiro da tradição realista do século XIX, em cuja literatura surgem, com recorrência, mulheres transgressoras que têm um final trágico, Langston Hughes parece utilizar essa referencialidade para indicar o quão intransponível era a barreira racial dos Estados Unidos. Afinal, em romances como *Madame Bovary* (1856) e *O primo Basílio* (1878), as mulheres — Emma Bovary e Luísa — conseguem realizar seus desejos clandestinos e adúlteros, tendo, ao final de ambos os romances, mortes trágicas. No caso de "*Little Dog*", por outro lado, Miss Briggs está fadada à solidão que a atormentava no início do conto, mas sequer é possível para ela cogitar a consumação do desejo.

Além disso, é curioso notar que o título da história não enfoca nem a mulher branca, nem o zelador negro, mas sim o cão. Considerando a importância dos títulos na tessitura literária de Hughes, chama a atenção o fato do conto não ser intitulado com base no personagem negro da trama, como ocorre, por exemplo, em "*Cora Unashamed*", "*Slave on the Block*", "*Poor Little Black Fellow*" e "*Berry*". Em todos esses contos, os protagonistas negros são o centro da enunciação proposta pelo título, mas em "*Little Dog*" o autor optou por destacar a presença do animal, privilegiando-o em relação a Joe. Isso parece sugerir a sua sub-humanidade numa perspectiva interseccional de raça e classe, pois, além de negro, ele era também um zelador e morava no porão, de modo que sua inferioridade naquele jogo de poder era intensificada por dois marcadores sociais da diferença.

36 Deixa ele ficar no porão, então, ao lugar que ele pertencia. Ela não queria vê-lo de novo nunca, nunca mais (*TWOWF*, p. 173, tradução minha).

Não é gratuito também o fato de Flipsy ser descrito como um cão branco (*TWOWF*, p. 175), um índice de que a brancura humaniza até os seres não-humanos, ao passo que a cor negra reduz seres humanos a uma escala menor de humanidade. Numa conversa teórica com o pensamento de Heidegger, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres propõe que o sujeito colonizado (partindo do conceito de *condenado* em Fanon) não oferece resistência ontológica devido ao fato de que, na lógica da dominação colonial, esses indivíduos sequer são considerados humanos (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 254). Aplicando essa visão à história de Hughes, percebemos que o contraste entre o cão branco e o homem negro faz com que o componente não-humano da balança seja mais humanizado do que o zelador.

Nesse sentido, precisamos lembrar que a história de Miss Briggs se inicia pela solidão decorrente da morte da mãe, de modo que, na tentativa de reconstruir os elos familiares que havia perdido, um cão branco recebe todo seu amor, mas o desejo por um homem negro a deixa em pânico. Como veremos com mais detalhes no estudo dos contos que envolvem linchamentos, o discurso hegemônico da branquitude nos Estados Unidos pós-abolição criou, reproduziu e solidificou no imaginário coletivo a ideia de que homens negros oferecem perigo a mulheres brancas (DAVIS, 2016, p. 177). Nesse caso, não é o risco da violência sexual que está em jogo, mas sim o perigo de perder a sua racionalidade greco-romana e seu equilíbrio cristão de classe média devido ao "instinto" despertado por aquele corpo outrificado. Langston Hughes marca de propósito as cores dos personagens criados em sua ficção e, embora possa às vezes parecer uma descrição banal, essa marca carrega fortes significados na composição de seus enredos.

Logo, numa sociedade tão cruelmente segregada, a hipótese de um desejo inter-racial consegue ser ainda mais transgressora do que o adultério. Nesse caso, Langston Hughes aponta a sobrevivência das famílias negras com a ambiguidade própria da experiência racializada nos Estados Unidos. Ou seja, ainda que Joe, sua esposa e seus filhos estejam limitados ao porão, sua família permanece unida (e, portanto, abrigada) ao final do conto. O narrador, por sua vez, frisa que "in a very short while the neighborhood had completely forgotten her" (*TWOWF*, p. 175).[37] Dessa vez, portanto, quem o ficcionista faz sair de cena e ser esquecida é a mulher branca e racista de classe média.

37 Em pouco tempo, o bairro havia a esquecido completamente (*TWOWF*, p. 175, tradução minha).

NATAL INCOMPREENSÍVEL E SEM BRILHOS: LENDO "*ONE CHRISTMAS EVE*"

A quarta narrativa sobre a qual me debruço neste momento introdutório da pesquisa é um texto curto intitulado "*One Christmas Eve*". Essa é a história de uma criança negra que, sonhando em conhecer o Papai Noel na véspera de Natal, é tristemente humilhada por adultos brancos. Sob o tema quase utópico da beleza natalina, Langston Hughes destrincha toda a violência e perversidade da segregação ao tematizar a ingenuidade infantil e sua consequente frustração traumática. Na narrativa, conhecemos Arcie, uma empregada doméstica negra que pretende passear com o filho Joe e fazer compras na época das festas de final de ano. Com pouco dinheiro, ela está preocupada em comprar roupas que pudessem proteger o menino do frio, mas a criança, deslumbrada com as luzes de Natal, insiste em entrar num cinema, sem saber que isso não era permitido para pessoas negras. O excerto nos demonstra como a inocência do menino, que sequer entende do que se tratam as leis de segregação, é interrompida bruscamente pelo choque de realidade dado pela mãe.

> It took Arcie more than a dollar to get Joe's mittens and things he needed. In the A. & P. Arcie bought a big box of hard candies for 49c. And then she guided Joe through the crowd on the street until they came to the dime store. Near the ten-cent store they passed a moving picture theatre. Joe said he wanted to go in and see the movies.
> Arcie said, 'Ump-un! No, child! This ain't Baltimore where they have shows for colored, too. In these here small towns, they don't let colored folks in. We can't go in there' (*TWOWF*, p. 202 – 203). [38]

Proibido de entrar no cinema e frustrado com a impossibilidade de desfrutar daquela diversão, um símbolo central da modernidade, a exclusão do menino nos faz pensar, mais uma vez, na importância que os espaços assumem na prosa ficcional de Langston Hughes. Já identifiquei essa relevância no espaço do hotel em Paris no caso de "*Poor Little Black Fellow*", na rua como ambientação transitória em "*Passing*" e na relação entre a casa e o porão no conto "*Little Dog*". Nesse caso, do mesmo modo, o território é basilar na discussão

38 Custou à Arcie mais de um dólar para conseguir as luvas de inverno para Joe e também as outras coisas de que ele precisava. Na A. & P., ela comprou uma caixa grande de doces por 49 centavos, então guiou Joe através da multidão na rua até que eles chegaram à loja de dez centavos. Perto dali, eles passaram por um cinema. Joe disse que queria entrar e ver os filmes.
Arcie disse: Pera aí! Não, meu filho! Isso aqui não é Baltimore, onde eles têm shows para negros também. Nessas cidades pequenas, eles não deixam gente preta entrar. Não podemos entrar lá (*TWOWF*, p. 202 – 203, tradução minha).

do conto, pois, à criança negra, é dado apenas o direito de presenciar a alegria de Natal como espectador, tendo em vista que os espaços de efetiva sociabilidade são interditados para ele.

Inclusive, é interessante lembrar que Lima Barreto explora uma imagem muito semelhante no conto "O moleque" (1920), que analiso com profundidade no capítulo seguinte. Tal qual Joe na história de Hughes, o protagonista de Lima é o menino negro Zeca, que, sendo morador dos subúrbios de Inhaúma, sonha em visitar o cinema do Engenho de Dentro. Nas ocasiões em que sua mãe permite, ele ia à estação para ficar "defronte do fascinante cinema" (*CC*, p. 148). Se por um lado o Brasil não tinha nos anos 1920 os Códigos Negros de segregação que havia nos Estados Unidos, a impossibilidade de entrar no cinema surge no conto brasileiro quase idêntica à cena construída por Hughes quatorze anos mais tarde. Em perspectiva comparada, isso nos ajuda a perceber que, mesmo sem os mecanismos legais que institucionalizaram a segregação, o Brasil – desde o fim da escravidão – tem produzido um *apartheid* repleto de consequências concretas para sua população negra.

Esse mundo, então, não é compreensível para o pequeno Joe, porque havia sido construído com base em um projeto que determinava o desabrigo dessa criança e, em última análise, de todos os negros e negras. O atraente cinema, por isso, opera como metonímia de um projeto nacional moderno que se desenvolvia nos Estados Unidos no começo do século XX. Com isso, demonstrando essa impossibilidade de decifrar um mundo que havia sido feito contra ele, o narrador de Hughes apresenta logo em seguida uma cena que pode ser lida como um sujeito perdido em meio a tantos símbolos que não lhe ofertam significados. Ao esperar por sua mãe na porta da loja, a criança insiste em fazer parte daquele projeto modernizador da cultura burguesa branca e, desobedecendo, entra no cinema.

De início, o espaço o alegra, pois lá estava um recreador infantil vestido de Papai Noel. Todavia, atrás do homem havia uma placa que, por não saber ler, o menino não conseguia decifrar. Aquele código, portanto, era uma língua estranha para a criança, pois o inglês que falava com a mãe não o habilitava a decodificar os sinais escritos na placa. Isso sugere que todo aquele ambiente do cinema, da modernidade e da branquitude lhe seriam sempre indecifráveis. Sentindo-se estrangeiro diante de uma língua que não sabia ler, o menino mantém-se deslumbrado com a distribuição de presentes, mas não consegue se conectar àquela cena. Havia, assim, um projeto de Natal que previa a alegria de uns e o desalento de outros.

> Little Joe pushed open one of the glass doors and ran into the lobby of the white moving picture show. Little Joe went right through the crowd and up to where he could get a good look at Santa Claus. And Santa Claus was giving away gifts, little presents for children, little boxes of animal crackers and stick-candy canes. And behind him on the tree was a big sign (which little Joe didn't know how to read). It said, to those who understood, MERRY XMAS FROM SANTA CLAUS TO OUR YOUNG PATRONS (*TWOWF*, p. 204).[39]

É especialmente representativo o fato de que Joe não sabe ler a placa em que se deseja feliz Natal aos jovens clientes. Isso se deve, metafórica e literalmente, ao fato de que seu corpo não era bem-vindo ali e, portanto, o sonho infantil de conhecer o Papai Noel não lhe era lícito. Já evoquei Grada Kilomba na reflexão sobre linguagem e, nessa perspectiva, vale lembrar que "um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito" (FANON, 2008, p. 34). Fanon, aliás, dedica especial atenção a esse fenômeno em seus escritos, pois, conforme aprendemos em "*One Christmas Eve*", não possuir uma certa linguagem é perder o acesso ao mundo que por ela é organizado. María Lugones, a propósito, frisa que a colonialidade, ao desumanizar, priva os sujeitos do acesso à comunicação.

> Ver a colonialidade é ver a poderosa redução de seres humanos a animais, a inferiores por natureza, em uma compreensão esquizoide de realidade que dicotomiza humano de natureza, humano de não-humano, impondo assim uma ontologia e uma cosmologia que, em seu poder e constituição, indeferem a seres desumanizados toda humanidade, toda possibilidade de compreensão, toda possibilidade de comunicação humana (LUGONES, 2014, p. 946).

Essa impossibilidade de ler a placa opera, então, como uma espécie de prévia do que o jovem negro enfrentaria ao longo da vida em uma sociedade meticulosamente elaborada para, na melhor das hipóteses, cooptá-lo e embranquecê-lo. Afinal, "os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito" (ANZALDÚA, 2000,p. 229). Anzaldúa define assim sua realidade de *outsider* nos Estados Unidos, uma condição que vale ser pensada, em perspectiva comparada, ao que argumenta Lélia Gonzalez. A antropóloga mineira, quando pensou a língua que se fala no Brasil, cunhou o termo *Pretuguês*, em alusão às inúmeras influências

39 O pequeno Joe empurrou uma das portas de vidro e correu para o saguão do cinema dos brancos. O menino foi direto para o meio da multidão para dar uma boa olhada no Papai Noel, que estava distribuindo lembranças, presentinhos para crianças, biscoitos com formato de animais em pequenas caixas e doces em forma de bengala. Atrás dele, na árvore, havia uma grande placa (que o pequeno Joe não sabia ler). Dizia, para aqueles que entendiam, FELIZ NATAL DO PAPAI NOEL AOS NOSSOS JOVENS CLIENTES (*TWOWF*, p. 204, tradução minha).

africanas presentes em nosso idioma. Como demonstra em sua pesquisa, os membros da elite brasileira, apesar de tentarem estigmatizar as influências africanas no Brasil, "não sacam que estão falando pretuguês" (GONZALEZ, 2018, p. 208).

Seguindo esse horizonte teórico, a colonialidade cria uma divisão que é também linguística, fazendo com que a língua da metrópole se torne bela, adequada e correta, ao passo que tudo o que for de origem africana se torna "erro". Mesmo estando em um mundo cuja linguagem não mais fazia sentido, Joe se aproxima da multidão na tentativa de ver de perto seu fascinante Papai Noel. O homem, no entanto, ridiculariza a criança, tornando-o uma atração para a multidão branca que ansiava por algum tipo de diversão. Nesse momento, o foco do espetáculo se desloca do recreador fantasiado para o menino negro, numa espécie de terrível espetacularização do racismo, ou racismo recreativo no termo explorado por Adilson Moreira (2019), fenômeno no qual a humilhação do Outro é produtora da diversão daqueles que estão nas posições de poder.

> Why is it that lots of white people always grin when they see a Negro child? Santa Claus grinned. Everybody else grinned, too, looking at little black Joe — who had no business in the lobby of a white theatre. Then Santa Claus stooped down and slyly picked up one of his lucky number rattles, a great big loud tin-pan rattle such as they use in cabarets. And he shook it fiercely right at Joe. That was funny. The white people laughed, kids and all. But little Joe didn't laugh. He was scared (*TWOWF*, p. 205).[40]

Nesse sentido, convém lembrar os zoológicos humanos espalhados pelas principais cidades do planeta entre o final do século XIX e meados do século XX. Talvez o mais emblemático caso, embora longe de ser o único, seja a invasão belga no Congo e, além do genocídio e saques orquestrados contra aquela população, a formação de zoológicos em que se expunham pessoas negras na Europa. Expostos como selvagens e primitivos, homens, mulheres e crianças africanas eram enjaulados e postos em exposição para a alegria da população europeia que se divertia com o "exotismo" daqueles povos, além do fato de servirem como argumento para a necessidade "civilizatória" supostamente defendida pela colonização.

---

40 Por que tantos brancos sempre sorriem quando veem uma criança negra? Papai Noel sorriu. Todos os outros sorriram também, olhando para o pequeno negro Joe — que não deveria estar no saguão de um cinema branco. Então o Papai Noel se abaixou e, astutamente, pegou um de seus chocalhos do número da sorte, um chocalho enorme e alto, como o que se usa em cabarés. E ele o sacudiu ferozmente na direção de Joe. Aquilo foi engraçado. Os brancos riram, crianças e tudo. Mas o pequeno Joe não riu. Ele estava assustado (*TWOWF*, p. 205, tradução minha).

Durante a feira mundial de 1958, sediada em Bruxelas, em um contexto de pacificação pós-guerra, ainda se montavam zoológicos dessa natureza com famílias inteiras de africanos sequestrados. Como se nota, portanto, pouco mais de sessenta anos nos separam da barbárie imposta por esses macabros festivais e, na publicação de *The Ways of White Folks* em 1934, tal prática ainda estava longe de chegar ao fim. Dito isso, podemos ler a cena da humilhação de Joe como um zoológico metafórico, no qual o menino se torna uma atração a ser observada e subjugada para alimentar o desejo branco de um entretenimento fácil. Perante o trauma da discriminação, perdendo em si a capacidade de ser um sujeito por ter sido violentamente sufocado à posição de objeto, o menino chora, desolado e perdido em mundo que, conforme agora pudera perceber, não era feito para ele. É bonita, nesse sentido, a imagem proposta por Langston Hughes, que entrelaça o branco da neve a um mundo branco, no qual o menino negro estava com frio e desnorteado.

> Frightened by laughter, he had begun to cry. He went looking for his mama. In his heart he never thought Santa Claus shook great rattles at children like that — and then laughed.
> In the crowd on the street he went the wrong way. He couldn't find the ten-cent store or his mother. There were too many people, all white people, moving like white shadows in the snow, a world of white people (*TWOWF*, p. 205 – 206).[41]

Para Mbembe, a raça, como marcador social da diferença, é "um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes" (MBEMBE, 2014, p. 25). Assim, chorando e diante do esfacelamento do seu sonho infantil, Joe se vê não apenas frustrado, mas perdido em meio a uma cidade apavorantemente incógnita, pois, da mesma forma que não sabia ler a placa do cinema e, portanto, não a compreendia, essa cidade que lhe circunda, confusa pela neve e repleta de pessoas estranhas, também era, para o menino, um mundo impossível de ser lido.

Se no conto "*Little Dog*" o cão da protagonista é branco e cria uma antítese com a pele negra do zelador Joe, aqui algo semelhante acontece com a imagem da neve, cuja brancura gera uma assustadora atmosfera para o menino de pele negra. É quando surge um ponto negro

41 Assustado com a risada, começou a chorar. Ele foi procurar sua mãe. Em seu coração, nunca pensou que o Papai Noel sacudisse grandes chocalhos para crianças assim — e depois ria delas.
No meio da multidão na rua, ele foi para o lado errado e não conseguiu encontrar a loja de dez centavos ou sua mãe. Havia muitas pessoas, todas brancas, movendo-se como sombras brancas na neve, um mundo de gente branca (*TWOWF*, p. 205 – 206, tradução minha).

de salvação em meio ao horror da nevasca branca: a mãe de Joe que o encontrara depois do pavor de tê-lo perdido na multidão da véspera de Natal. Quando vê o desalento da criança, sua mãe se torna a potência esperançosa de reaver os sonhos infantis do menino, pois, diante da frustração de ter conhecido um Papai Noel que lhe fora cruel, Arcie diz ao filho que aquele não era o verdadeiro, mas simplesmente um homem branco fantasiado: "'Huh! That wasn't no Santa Claus,' Arcie explained. 'If it was, he wouldn't a-treated you like that. That's a theatre for white folks — I told you once — and he's just a old white man'" (*TWOWF*, p. 206).[42]

Consequentemente, a fantasia que havia sido brutalmente destruída na imaginação de Joe é novamente recuperada pelo discurso da mãe, pois, sendo aquele um Papai Noel falso, talvez fosse possível encontrar o verdadeiro, que lhe seria cordial e bondoso. Com esse final de conto, podemos ler uma linguagem materna que, zelando pelo bem do menino diante do impacto do trauma, procura reconstruir para a criança um mundo possível que havia se perdido. Tanto a placa indecifrável quanto a multidão branca que não lhe é familiar, são elementos estranhos que assustam o menino, mas, ao se ver perdido em um mundo que não lhe pertencia, a força da linguagem materna é uma possibilidade de se sentir novamente acolhido.

Isso abre espaço para uma reflexão sobre a própria ideia romântica da infância e como o discurso da branquitude tende a associá-la a crianças brancas. Em outras palavras, as ideias de fragilidade, inocência e pureza – interpretadas no senso comum como fatores inerentes às crianças – acabam por se tornar, em vários casos, sinônimos de crianças brancas. É por isso que o discurso hegemônico da mídia se mobiliza mais com o sofrimento de crianças brancas, reproduzindo o que já existe, mas, ao mesmo tempo, estimulando essa discriminação no público em geral (QUEIROZ, 2016). Tudo isso se conecta novamente ao fato da cor negra ser vinculada à sub-humanidade e, por esse motivo, não gerar a empatia que um ser humano pleno (de cor branca) causa.

O historiador francês Philippe Ariès (1981) argumenta que a compreensão que temos da infância é uma invenção moderna. Pondo-o em diálogo com Mignolo (2017) e Mills (1997), percebemos que a própria modernidade pressupõe um movimento colonial para existir, de modo que a noção de criança como uma figura pura e frágil é também imbuída de um componente branco no senso comum ocidental. Afinal, desde sua gênese, a ideia que hoje

42 'Não! Aquele não era o Papai Noel,' explicou Arcie. 'Se fosse ele, não teria te tratado assim. Aquele é um cinema de brancos — eu já tinha te contado isso — e ele era só um cara branco' (*TWOWF*, p. 206, tradução minha).

se tem no Ocidente de infância pressupõe uma categoria muito específica de crianças. Isso porque o mesmo século XVIII que, sob influência do Iluminismo, difundiu uma ideia burguesa de infância foi o período em que o comércio transatlântico de escravizados chegou ao seu ápice, vendendo, comprando e torturando pessoas negras de todas as idades (GREEN, 2019, p. 247).

Lidas em conjunto, portanto, "*Poor Little Black Fellow*", "*Passing*", "*Little Dog*" e "*One Christmas Eve*" nos fornecem ilustrações pertinentes para pavimentar os próximos capítulos desta pesquisa em que mobilizo conceitos de gênero e raça. Com efeito, nem sempre o desabrigo é superado por completo, mas os personagens negros da ficção de Langston Hughes precisam encarar esse desafio e, de múltiplas formas, buscam maneiras de contorná-lo. É esse o território no qual se erige esta investigação, uma trajetória de dilemas, dúvidas, dores e cicatrizes, que, na precária linguagem de não pertencer, exige uma luta pelo direito ao grito.

Na próxima seção deste capítulo introdutório, proponho uma reflexão similar examinando alguns contos de Lima Barreto em que a percepção do autor diante de seu tempo histórico emerge com notoriedade. Se na escrita de Hughes me interessaram a segregação e os Códigos Negros, no caso do carioca, volto-me à forma como Lima encarou o racismo científico e a eugenia, que em seu tempo chegavam perigosamente ao Brasil. Conecto, assim, as formas como o racismo pós-abolição da escravatura se reciclou nos dois países, esforçando-se para manter uma estrutura social hierárquica e racializada.

2.2. ALFORRIA, CONTRADIÇÕES E MODERNIDADE: A *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA DE LIMA BARRETO

> 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.
>
> — Jeferson Tenório, *O avesso da pele*

> A senzala do Santa Rosa não desaparecera com a abolição. Ela continuava pegada à casa-grande, com as suas negras parindo, as boas amas de leite e os bons cabras do eito.
>
> — José Lins do Rego, *Menino de engenho*

QUEM NARRA O BRASIL?

Se os Estados Unidos em meados do século XIX enfrentaram uma sangrenta guerra civil pelo fim da escravidão, o Brasil, no dia 13 de maio de 1888, haveria de presenciar a assinatura da Lei Áurea. Embora sem a truculência orquestrada de uma guerra civil, a manutenção das ferramentas de opressão racial no período pós-abolição nos mostra que a História do Brasil, sob a falaciosa ideia de uma democracia racial, repete suas violências em um desconcertante círculo vicioso. Trata-se de uma ferida colonial que, aberta no século XVI, não foi tratada ao longo do século XIX e, no início do XXI, atualiza-se em múltiplas categorias de violência.

> A Monarquia aboliu a escravidão em 1888. Mas a medida atendeu antes a uma necessidade política de preservar a ordem pública ameaçada pela fuga em massa dos escravos e a uma necessidade econômica de atrair mão de obra livre para as regiões cafeeiras. O problema social da escravidão, o problema da incorporação dos ex-escravos à vida nacional e, mais ainda, à própria identidade da nação, não foi resolvido e mal começava a ser enfrentado (CARVALHO, 2017, p. 25).

Como explica José Murilo de Carvalho, o fim da escravidão em 1888 não se converteu em medidas práticas de igualdade racial. Com isso, a estrutura de desigualdade que compõe a sociedade brasileira pouco se alterou nas décadas que se sucederam à assinatura da conhecida lei e, na verdade, permanece similar até hoje. A abolição da escravatura, que entraria para a História do Brasil com o tom perigosamente romântico de exaltação da Princesa Isabel, havia

sido conquistada a duras penas. No entanto, medidas reais de garantia dos direitos democráticos estavam longe de serem uma realidade para a população negra. Por isso, é cada vez mais necessário valorizarmos as pesquisas que desconstroem a narrativa abolicionista idealizada (SCHWARCZ, 2017; GOMES, 2005; PINSKY, 2019; SILVA, 2013; NASCIMENTO, 2016). Pinsky, por exemplo, sintetiza essa discussão ao encerrar sua obra *A escravidão no Brasil* afirmando que "a abolição não pode ser reduzida a um ato de brancos" (PINSKY, 2019, p. 94).

A branquitude, na condição de sistema de poder, é sustentada por práticas político-econômicas, mas também por discursos. Se desde a infância aprende-se na escola que a abolição da escravidão foi um "presente" ou, no léxico religioso que permeia o ato, uma "dádiva" ou "bênção" da Princesa Isabel, reforça-se a premissa de que a população negra esteve inerte e de que Isabel teria sido a "redentora". Nada há de redenção em encerrar (ao menos na teoria) a tragédia que foi o uso da mão de obra escravizada, uma vez que não se presenteia ninguém com liberdade, no máximo se devolve depois de brutalmente tê-la usurpado por mais de três séculos.

Demonstrando o perigo do uso irresponsável das narrativas históricas, há o recente exemplo de 2018 do então candidato à presidência Jair Bolsonaro, em cuja entrevista ao programa *Roda Viva* atribui aos negros a responsabilidade pela instalação do sistema escravocrata (GONÇALVES, 2018). Tendo isso em vista, no discurso vigente em terras brasileiras pós-assinatura da Lei Áurea, a segregação não precisou de Códigos Negros institucionalizados a fim de operar como ferramenta de sustentação da sociedade. O Outro, representado pelo trabalhador negro escravizado até o século XIX, transformou-se, a partir de 1888, no indivíduo pobre, periférico, negro e iletrado.

Na década de 1930, pouco depois da morte de Lima Barreto, dá-se início a um processo de "desafricanizar" certos elementos típicos da cultura negra no Brasil, no intuito de absorvê-los ao imaginário comum da nação e construir uma ideia de país tolerante, miscigenado e plural. Assim, a escravidão do século XIX, que havia sido abolida e metamorfoseada nas teses racistas do darwinismo social, acopla-se à falsa ideia de um país plural e tolerante ao longo dos anos 1930. Esse ideal foi reforçado em parte pelos escritos de Gilberto Freyre, cuja célebre obra *Casa-Grande & Senzala*, de 1933, oferece uma interpretação sobre as relações inter-raciais no Brasil que ameniza o horror da escravidão. Em

uma narrativa perigosamente romântica, faz parecer harmônica a miscigenação brasileira, quando comparada ao racismo nos Estados Unidos.

Freyre tem uma contribuição relevante para o pensamento social de seu tempo, tendo sido, inclusive, importante na desconstrução dos princípios hierarquizantes que atribuíam à miscigenação uma mácula insolúvel na sociedade. O que não podemos, contudo, é repetir suas teses a respeito do "lusotropicalismo" de forma acrítica se pretendemos delinear uma leitura séria e responsável sobre a questão negra no Brasil. Afinal, como explica Silvio Almeida, o "mito da democracia racial" funcionou, na verdade, para reconfigurar, em linguagem mais branda, a violência da eugenia.

> (…) no Brasil, a ideologia do racismo científico foi substituída a partir dos anos 1930 pela ideologia da democracia racial, que consiste em afirmar a miscigenação como uma das características básicas da identidade nacional, como algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, inclusive pela classe dominante (ALMEIDA, 2019, p. 178 – 179).

A década de 1930, aliás, oferece um terreno peculiar para pensarmos relações raciais no Brasil. De um lado, as teses da "democracia racial" davam ferramenta à elite que queria celebrar a mescla como característica única da nação; de outro, esse suposto entusiasmo diante da miscigenação brasileira não significava uma valorização efetiva das muitas raízes que formaram o Brasil. Na verdade, esse foi o discurso que, como plano de fundo, ampliou, de outras formas, o poder que já exercia a branquitude. Discutindo as políticas educacionais da Era Vargas, o historiador Jerry Dávila afirma que "nos anos 30 do século vinte, brasileiros brancos podiam seguramente celebrar a mistura racial porque eles viam isto como um passo inevitável na evolução da nação. O ser branco incorporou as desejadas virtudes de saúde, cultura, ciência e modernidade" (DÁVILA, 2005, p. 117).

Nessa discussão, Schwarcz (2012) explica que parte da política do Estado Novo de Vargas foi a produção de símbolos que representariam o Brasil, mas seriam antes simbolicamente clareados. A antropóloga analisa que os desdobramentos desse processo atravessam o esporte, a culinária, a música e o comportamento social. É o momento em que a feijoada, por exemplo, passa a ser considerado o "prato nacional" a despeito da sua origem dentre os escravizados, história que seria substituída no discurso oficial por uma ideia mais genérica de "comida brasileira". Tudo isso colaborou para uma noção de nacionalidade com o mínimo possível de traços negros.

Algo similar ocorre com a capoeira, cuja prática era criminalizada ao longo do século XIX e torna-se oficialmente uma "modalidade esportiva nacional" em 1937. Na mesma década, o samba também passa da clandestinidade para o posto de elemento de orgulho da cultura brasileira. Logo, no caso dos anos 1930 e 1940, a aparente valorização das raízes africanas que formaram o Brasil serviu, na verdade, como um projeto político embranquecido de legitimação do autoritário governo na ditadura varguista do Estado Novo. A verdade é que nunca houve um projeto efetivo de inserção desses sujeitos na sociedade, tampouco uma preocupação real de respeitar as inúmeras raízes africanas que formaram o país. Esse apagamento, a propósito, está simbolicamente representado no primeiro hino da República, no qual se afirma que já não era possível acreditar na existência de escravizados em "tão nobre país", embora tenha sido composto apenas um ano e meio após a abolição (SCHWARCZ, 2012, p. 22).

Numa história cheia de apagamentos, surge um projeto excludente de formação nacional a fazer um perverso uso da pretensa harmonia de raças para ocultar as tantas camadas do racismo que nos configura enquanto sociedade. Não é gratuito também o fato de que a própria noção de escrever academicamente a História do Brasil revela, desde sua origem, o privilégio de uma perspectiva sobre a outra. Na década de 1840, pouco depois da independência, o recém-criado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) lança um concurso a fim de premiar aquele que melhor oferecesse resposta à complexa missão de "como se deve escrever a História do Brasil". Em um contexto no qual era necessário um discurso que formasse a nação após séculos de domínio colonial, almejava-se construir um país a partir de uma nova linguagem, supostamente autônoma e politicamente independente.

Na literatura daquele tempo, o Romantismo se ocupou dessa função com sua abstrata idealização indianista. No discurso historiográfico, porém, o IHGB deu a vitória para o alemão Karl von Martius, cuja obra apostava na metáfora de três rios que formam o Brasil: o branco, o indígena e o negro. A conclusão a que chega o cientista reforça o que se tornou uma espécie de mantra nacional, pois, de um lado, exalta a "harmonia" entre as três raças e, por outro, destaca a superioridade do afluente branco em relação aos demais. Desde sua gênese, portanto, o projeto oficial de narrar o Brasil se pressupõe muito harmônico, mas também inquestionavelmente branco. Eram, afinal, "os três povos formadores do Brasil; todos juntos, mas (também) diferentes e separados. Mistura não era (e nunca foi) sinônimo de igualdade"

(SCHWARCZ, 2019, p. 16). Nos dias de hoje, pouco mudou na maioria dos discursos vindos das elites, de modo que o conceito de país que se erige desde a colônia é fundamentado numa hegemonia branca e na violência brutal contra povos periféricos.

O Brasil ainda não teve, com fôlego e durabilidade, um efetivo projeto democrático de país, mas há cinco séculos tem um claro projeto de extermínio. É, em última análise, um país que recicla opressões há quinhentos anos e renova as mesmas feridas coloniais, refinando suas estratégias de genocídio. Se hoje já não há mais uma escravidão autorizada pela força da lei, há a exploração clandestina de pessoas em situação análoga à escravidão, além do encarceramento em massa e da morte em alta escala da juventude periférica, ações do Estado que desempenham funções análogas à escravidão negra do século XVI ao XIX.

Dessa forma, para o sociólogo Florestan Fernandes, "a abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão de obra escrava ainda possuía utilidade" (FERNANDES, 2016, p. 20). É essa a base da discussão proposta pelo intelectual paulista ao discutir a presença negra em um universo permeado pela hegemonia branca. Desconstruindo a falácia da "democracia racial", a própria noção de democracia no Brasil é falha, tendo em vista que, enquanto o racismo ditar as relações de poder no país, não há espaço possível para que se construa um Estado democrático.

É fundamental frisar, porém, que tão ou mais importante que Florestan Fernandes é a figura de Lélia Gonzalez. Sendo uma intelectual-chave para entender a nação, já é hora de assumirmos sua relevância e colocá-la no grupo de grandes intérpretes do Brasil. Em seu pensamento, ousado e inovador nos anos 1970 e 1980, quando a ditadura cerceava os intelectuais, Gonzalez refuta a ideia de uma miscigenação pacífica e romântica, que, aliás, era parte da agenda política do governo militar. Em resposta às ideias presentes em *Casa Grande & Senzala*, afirmou: "O que Freyre não leva em conta é que a miscigenação se deu às custas da violentação da mulher negra" (GONZALEZ, 2018, p. 35). Assim como Guerreiro Ramos, Beatriz do Nascimento, Clóvis Moura, Muniz Sodré e tantos outros, Lélia Gonzalez é até hoje menos lida do que merece. Todavia, seus escritos são mais urgentes do que nunca.

Ela foi uma das primeiras pensadoras da Antropologia brasileira a dar o peso devido à presença africana na formação do país. Similar ao que Stuart Hall (1989) sugere na

interpretação do Caribe, Lélia Gonzalez demonstra como no Brasil existe África na forma como falamos o português e como a formação brasileira não é branca e europeia como se pretendem as elites. Para explicar esse ponto, elaborou a noção de *Améfrica Ladina*. Com seu pensamento hoje, ganhamos mais ferramentas para desmantelar as falácias do discurso "oficial".

> A história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser "cordial" e afirma que a história do nosso povo é um modelo de soluções pacíficas para todas as tensões ou conflitos que nela tenham surgido. Por aí se pode imaginar o tipo de estereótipos difundidos a respeito do negro: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão etc. (afinal, como disse Aristóteles, existem pessoas que nasceram para dirigir e outras para serem dirigidas) (GONZALEZ, 2018, p. 35 – 36).

IMPOSSÍVEL SER PARIS

Até aqui, fiz uma breve reflexão teórica mobilizando importantes intérpretes do Brasil, com cujas ideias podemos entender certas chaves centrais na leitura da obra de Lima Barreto. De fato, a lacuna deixada pela lei de 13 de maio contribuiu para a criação de um imaginário coletivo dos corpos negros, os quais permanecem associados ao que é sujo, feio, marginal e indesejado. Nas palavras de Silvio Almeida, "as sociedades contemporâneas, mesmo após o fim oficial dos regimes escravistas, permaneceriam presas a padrões mentais e institucionais escravocratas, ou seja, racistas, autoritários e violentos" (ALMEIDA, 2019, p. 183).

Foi o que percebeu Lima Barreto na crônica intitulada "Maio", publicada em 1911, na qual descreve a lembrança da abolição, lei assinada no dia de seu aniversário de sete anos. Lima nasceu livre no ano de 1881 e, portanto, não conviveu com escravizados ao longo de sua infância no Rio de Janeiro, onde essa presença já não era tão frequente. A crônica, nesse sentido, escrita em sua maturidade, revive a lembrança de um Lima Barreto menino.

> Estamos em maio, o mês das flores, o mês sagrado pela poesia. Não é sem emoção que o vejo entrar. Há em minha alma um renovamento; as ambições desabrocham de novo e, de novo, me chegam revoadas de sonhos. Nasci sob o seu signo, a treze, e creio que em sexta-feira; e, por isso, também à emoção que o mês sagrado me traz, se misturam recordações da minha meninice.
> Agora mesmo estou a lembrar-me que, em 1888, dias antes da data áurea, meu pai chegou em casa e disse-me: a lei da abolição vai passar no dia de teus anos. E de fato passou; e nós fomos esperar a assinatura no Largo do Paço.
> Na minha lembrança desses acontecimentos, o edifício do antigo paço, hoje repartição dos Telégrafos, fica muito alto, um *sky-scraper*; e lá de uma das janelas eu vejo um homem que acena para o povo.
> Não me recordo bem se ele falou e não sou capaz de afirmar se era mesmo o grande

> Patrocínio.
> Havia uma imensa multidão ansiosa, com o olhar preso às janelas do velho casarão. Afinal a lei foi assinada e, num segundo, todos aqueles milhares de pessoas o souberam. A princesa veio à janela. Foi uma ovação: palmas, acenos com lenço, vivas… (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 77)

Adiante na crônica, porém, o tom saudosista do escritor abre espaço para a reflexão crítica sobre as lacunas deixadas pela abolição. Lima faz referência ao poema publicado na ocasião sob o título "Princesa e Mãe", o que nos abre margem para problematizar outra camada da narrativa em torno da Lei Áurea. Até hoje, há uma tendência, sobretudo em certos setores da educação básica, em construir uma imagem maternal em torno da Princesa Isabel. Tal atitude não é apenas historicamente imprecisa, mas também desastrosa para uma abordagem consistente dos fatores sociais, políticos e econômicos que culminaram na lei de 1888. Afinal, quem discordaria ou questionaria a bondade de uma mãe?

Na leitura de Hughes, fiz menção à forma como a branquitude criou uma noção excludente de infância. Em paralelo a isso, o mito do amor maternal é outra forte característica que compõe a modernidade burguesa ocidental. Refiro-me aqui à pesquisa da pensadora francesa Elisabeth Badinter (1985), a qual se dedicou longamente ao estudo da história da maternidade. Badinter define o amor materno como produto daquilo que se convencionou chamar de "feminino" a partir da formação das famílias burguesas no século XIX. Segundo a autora, o amor maternal é um mito, pois trata-se de um amor "conquistado". Postas em conjunto, a branquitude e a romantização da maternidade formam uma perigosa dupla que impossibilita qualquer tipo de narrativa séria sobre o fim da escravidão no Brasil.

> Mas como ainda estamos longe de ser livres! Como ainda nos enleamos nas teias dos preceitos, das regras e das leis!
> Dos jornais e folhetos distribuídos por aquela ocasião, eu me lembro de um pequeno jornal, publicado pelos tipógrafos da Casa Lombaerts. Estava bem impresso, tinha umas vinhetas elzevirianas, pequenos artigos e sonetos. Desses, dois eram dedicados a José do Patrocínio e o outro à princesa. Eu me lembro, foi a minha primeira emoção poética a leitura dele. Intitulava-se "Princesa e Mãe" e ainda tenho de memória um dos versos: "Houve um tempo, senhora, há muito já passado…" (*ibidem*, p. 78).

A época de Lima Barreto é também, não por acaso, o momento do projeto que redesenhou com brutalidade o Rio de Janeiro. Conhecido como Reforma Pereira Passos, esse empreendimento funcionou como uma estratégia racista de aburguesamento da capital federal nos moldes parisienses. A iniciativa visava à negação do passado colonial, olhando para Paris

na tentativa de se transformar numa metrópole "moderna" (RESENDE, 2016; CARVALHO, 2019). A violência subjacente a esse empreendimento está no fato de que, como nos lembra Lugones, "a diferença entre moderno e não moderno torna-se – na perspectiva moderna – uma diferença colonial, uma relação hierárquica na qual o não moderno está subordinado ao moderno" (LUGONES, 2014, p. 943). Nesse mesmo sentido, tanto em *Crítica da razão negra*, quanto em *Necropolítica*, Achille Mbembe lida com a tese de que a modernidade tem na colonialidade uma pedra angular. Ou seja, o que se entende como "moderno" no mundo ocidental, seja no século XVI, seja no início do XX, apenas foi possível por ter sido erguida sobre a violência da exploração colonial e da escravidão.

Na tradição latino-americana do pensamento decolonial, Walter Mignolo define a investida colonial como o lado mais "obscuro" da modernidade. Para ele, "a colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada" (MIGNOLO, 2017, p. 2). Baseado na tese do sociólogo peruano Anibal Quijano (2005), Mignolo parte da premissa de que colonialidade e colonialismo não são sinônimos, pois *colonialidade* é uma lógica que permeia a sociedade ocidental desde as invasões europeias da expansão marítima, em razão da qual o mundo foi deslocado de uma configuração policêntrica para um modelo monocêntrico capitalista. *Colonialismos*, por outro lado, são as diferentes experiências político-econômicas que constituíram a colonialidade a partir de 1500.

Efetivamente, se a Idade Moderna é tradicionalmente interpretada como tendo início em meados do século XV, a devastação colonial se confunde com o próprio desenvolvimento do mundo moderno. Em outras palavras, "não há modernidade sem colonialidade" (*ibidem*, p. 2). O apogeu vivido por nações ibéricas e, séculos depois, a industrialização inglesa foram apenas viáveis devido à exploração daqueles impelidos à condição de sub-humanos. Isso nos faz perceber como uma noção tão repetida como "moderno" traz também consigo uma violência epistêmica, pois abrange apenas uma única experiência, que, por sua vez, é conduzida, disseminada e vivida pelo sistema de poder europeu da branquitude.

No caso de Lima Barreto, entender o seu tempo histórico passa pelo fato de que o autor conviveu com um projeto urbano de aburguesamento do espaço, isto é, "botar abaixo" em nome da "modernidade". Nesse sentido, "a modernidade tenta controlar, ao negar a

existência, o desafio da existência de outros mundos com diferentes pressuposições ontológicas. A modernidade nega essa existência ao roubar-lhes a validez e a coexistência no tempo. Esta negação é a colonialidade" (LUGONES, 2014, p. 943).

A colonialidade, portanto, construiu a modernidade e, por isso, o mundo moderno é um incessante produtor de desabrigo. O antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot, no livro *Silenciando o passado,* explora as maneiras como o discurso historiográfico é forjado no sentido de produzir silêncios (TROUILLOT, 2016, p. 219). Decidir o que será lembrado é também escolher o que deve ser esquecido. Com isso, o teórico frisa o caráter instável do passado, definido por ele como uma realidade jamais fixa. Desse modo, a interpretação de determinado evento histórico sempre se altera a depender da perspectiva, das prioridades e da agenda política do intérprete. O poder desenha contornos, pois qualquer narrativa sobre o passado é, antes de tudo, o produto do poder e, consequentemente, produtor de silêncios. Assim, a narrativa do passado não se trata meramente de um exercício objetivo ou universal, mas um indicativo dos interesses do presente e, por isso, um sinal dos projetos para o futuro.

Refletir sobre essa disputa de narrativas históricas tem sido urgente ao pensarmos no desmonte feito pelo governo Bolsonaro (2019 – 2022) em relação à memória nacional. Como se não fosse suficientemente absurda a negligência em relação a museus, arquivos e centros de memória, entregar a Fundação Palmares à gestão de Sérgio Camargo foi, dentre outros golpes, um dos mais contundentes ataques à herança africana no Brasil e, assim, não podemos deixar tal violência cair no esquecimento. Camargo, em seu desconhecimento e desrespeito às tradições afro-brasileiras, demonstra como a branquitude, justamente por ser uma macroestrutura de poder, pode também ser reproduzida por pessoas negras, as quais compactuam com a supremacia branca. Afinal, a memória é sempre um ato político, e o esquecimento, orquestrado pelo autoritarismo, pode ser uma poderosa ferramenta que se converte em múltiplos tipos de violência.

Não vem ao caso e seria interminável listar aqui os ataques de Bolsonaro à memória nacional, mas, dentre os muitos exemplos, quero frisar o desrespeito às vítimas da Ditadura Militar, cujo caráter antidemocrático não apenas é negado por toda a família Bolsonaro, mas também tem sua violência festejada por seus membros. Na ocasião do golpe de 2016 contra Dilma Rouseff, por exemplo, Jair Bolsonaro celebrou a memória do torturador Carlos Alberto

Brilhante Ustra, o que demonstra a misoginia que lhe é peculiar e, nesse caso, um total desrespeito por todas as milhares de vítimas do regime ditatorial.

Nos termos de Trouillot, duas das estratégias de silenciamento são as "fórmulas de rasura" e as "fórmulas de banalização" (TROUILLOT, 2016, p. 156). A primeira se refere ao apagamento de determinado evento histórico no momento de narrar o passado, ao passo que a segunda diz respeito ao ato de esvaziar eventos históricos de seu conteúdo, trivializando-os. O teórico elabora esses conceitos para examinar a historiografia em torno da Revolução do Haiti, mas aplicá-los ao Brasil nos mostra que o governo Bolsonaro teve êxito tanto em rasurar (como a escravidão negra) quanto em banalizar (como a Ditadura Militar) eventos fundamentais da História nacional em nome de um projeto de poder masculino, heterossexual, eurocristão e branco. Por esse motivo, os sucessivos golpes que Bolsonaro e seu governo disferiram contra a democracia e a memória brasileira não podem ser ingenuamente interpretados como simples despreparo, pois, embora notoriamente despreparado para a função, tudo aponta para o reforço das hierarquias presentes no país, assim como um ataque às conquistas históricas de populações marginalizadas.

No caso de Lima Barreto, essa reflexão sobre memória, poder e branquitude ajuda a ver como o escritor carioca pôde elaborar um discurso que se contrapunha à História oficial — com H maiúsculo e amparada pelas instituições que se pretendiam cada vez mais "modernas", brancas e aburguesadas. Por um lado, a literatura produzida no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX estava ainda presa a paradigmas parnasianos e buscava ser "o sorriso da sociedade"; por outro, surge Lima Barreto, que inventou o subúrbio em nossas letras, alargando os estreitos limites do pensamento nacional em uma ficção na qual figuram os negros, os pobres, os "loucos" e as mulheres periféricas.

O caráter excludente do projeto político da Primeira República tem sido amplamente estudado em trabalhos importantes, como os de Sidney Chalhoub (2017) e José Murilo de Carvalho (2019). Na relação específica de Lima Barreto com sua cidade, são diversas as pesquisas sobre o autor e o Rio de Janeiro, dentre as quais destaco Nicolau Sevcenko (1995), que o põe em diálogo com Euclides da Cunha, Beatriz Resende (2016), cuja pesquisa foi primordial no estudo das crônicas do autor carioca, e Lilia Schwarcz (2017), a qual se dedicou longamente à questão da raça e do lugar de origem na obra barretiana.

Seria redundante, portanto, discutir mais uma vez a relação de Lima com as reformas urbanas de seu tempo. Quero apenas ressaltar que as cidades são discursos tecidos pela geografia do espaço, de modo que a frustrada tentativa de ser a "Paris dos trópicos" esconde, na verdade, um projeto de embranquecer-se para que, tendo apagado o passado escravocrata e colonial, o Brasil pudesse ser, enfim, branco — uma tentativa que, como percebemos, não se afasta muito dos avanços bolsonaristas de 2019 a 2022. Afinal, todo território é também uma narrativa e a história contada pelas ruas do Rio de Janeiro delimita os personagens postos ou não em cena, pois "esse processo de 'modernização' perturbou o cotidiano das camadas subalternas, não só pelo Bota-Abaixo, que destruiu parte do casario colonial, mas também pela execução das medidas sanitárias necessárias" (RESENDE, 2016, p. 34).

É por essa razão que as populações negras periféricas foram impelidas para fora dos centros urbanos durante o chamado Bota-abaixo. O negro, excluído do projeto branco, europeu e modernizado "teve ou de apertar-se mais no que ficou intocado, ou de subir os morros adjacentes, ou de deslocar-se para a Cidade Nova e para os subúrbios da Central" (CARVALHO, 2019, p. 38). Lima Barreto, nessa conjuntura, atento crítico da Primeira República, não ignorou as reconstruções da geografia urbana de sua cidade. Escreveu, por exemplo, a crônica "O convento", de 1911, na qual lamenta a destruição do Convento da Ajuda, situado à época na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco). Também de sua autoria é a crônica "As enchentes", de 1915, cujo tema central são as frequentes e ainda atuais inundações no Rio de Janeiro. No mesmo ano, publicou o texto "A biblioteca", em que problematiza a ideologia modernizadora e excludente que conduzia as reformas urbanas daquele tempo. Cinco anos mais tarde, em junho de 1920, tece uma dura crítica à construção do Teatro Municipal na crônica "O Conselho Municipal e a Arte", talvez o mais reconhecido marco do aburguesamento pelo qual passava a capital da República.

Como se percebe, Lima Barreto, como produto de seu tempo histórico e intérprete do Brasil, esteve preocupado com o esfacelamento da geografia carioca. Se Langston Hughes tematizou os linchamentos e as leis de segregação racial como parte crucial na compreensão do racismo nos Estados Unidos, Lima Barreto percebeu o quão problemática era a ideia de República "moderna" que se defendia nos anos 1900 e 1910, preocupando-se com os efeitos do positivismo e da eugenia na formação do Brasil. É por isso que enxergou com tanto receio a truculência das reformas urbanas. Em suas próprias palavras, teve a consciência de que "não

se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história" (BARRETO, 2004, vol. 1, p.100). A "Paris dos trópicos" que se pretendia erguer precisava, enfim, esfacelar uma cidade outra, que já não mais cabia num projeto de país que, a qualquer preço, precisava fantasiar-se de branco. Para alguns poucos, de fato, surgia um país mais moderno e se pretendendo europeu. Para a imensa maioria, entretanto, erigia-se um Brasil violento e colonizado, atravessado pelo desabrigo.

"A CIÊNCIA É UM ENFEITE": LENDO "*AGARICUS AUDITAE*"

Da mesma forma como censurou as reformas urbanas, Lima Barreto não poupou críticas ao positivismo sobre o qual se baseava a premissa "civilizatória" da República. Na virada do século XIX para o XX, houve no Brasil uma "febre" pelas ideias do francês Auguste Comte, tendo estas sido uma importante força motriz do golpe militar que instaurara a República em 1889, bem como a base da premissa de "ordem e progresso", inspirada no lema positivista francês. No caso do escritor carioca, o ambiente da Escola Politécnica era também propício ao contato com tais ideias. Basta lembrarmos que tanto Miguel Lemos quanto Teixeira Mendes, os fundadores da Igreja Positivista do Brasil, foram estudantes dessa instituição.

Seus dois biógrafos concordam que Lima Barreto deve ter ido a esses encontros durante seus anos na Politécnica, mas argumentam que o escritor não se deixou "contaminar" por essa epidemia positivista que tomava conta do país (BARBOSA, 1988; SCHWARCZ, 2017). Quando frequentava a escola, conheceu as reuniões do Templo da Humanidade, construído na Rua Benjamin Constant, no Rio de Janeiro. A Igreja Positivista havia sido fundada em 1881, mas a inauguração oficial do Templo se daria alguns anos mais tarde. Apesar desse entorno, Lima manteve-se crítico ao positivismo e foi capaz de compreender os problemas desse ideário sustentado pela crença irrestrita na ordem, na indústria e na ciência.

No diário do escritor, essa antipatia não se disfarça em diferentes momentos, como na máxima escrita em julho de 1900: "Os positivistas são inflexíveis" (*DI*, p. 2) e, por exemplo, ao referir-se à casa de um positivista como um espaço de "libertinagem": "Até bem pouco era na casa do tal Carvalho, onde se reuniam toda a espécie de libertinos vagabundos; cortei essas relações. Agora é na casa do idiota do Sardinha, casa de positivista, o que quer dizer fábrica de namoros" (*DI,* p. 27). É isso que também admite na sua persona autobiográfica do romance

inacabado *O cemitério dos vivos*: "A minha passagem pelo positivismo foi breve e ligeira" (*CV*, p. 129).

O positivismo, na verdade, foi ironizado por Lima em diferentes momentos de sua obra, como na visão cética do protagonista em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e na narração de *Triste fim de Policarpo Quaresma.* No caso da história de Policarpo, seu romance mais conhecido, Lima tece esta que talvez seja a mais dura crítica à violência da República por intermédio do antagonista, o Marechal Floriano Peixoto.

> Em nome do Marechal Floriano, qualquer oficial, ou mesmo cidadão, sem função pública alguma, prendia e ai de quem caía na prisão, lá ficava esquecido, sofrendo angustiosos suplícios de uma imaginação dominicana. Os funcionários disputavam-se em bajulação, em servilismo… Era um terror, um terror baço, sem coragem, sangrento, às ocultas, sem grandeza, sem desculpa, sem razão e sem responsabilidades… (…)
> Eram os adeptos desse nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava todas as violências, todos os assassínios, todas as ferocidades em nome da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso e também ao advento do regime normal, a religião da humanidade, a adoração do grão-fetiche, com fanhosas músicas de cornetins e versos detestáveis, o paraíso enfim, com inscrições em escritura fonética e eleitos calçados com sapatos de sola de borracha!…
> Os positivistas discutiam e citavam teoremas de mecânica para justificar as suas idéias de governo, em tudo semelhantes aos canatos e emirados orientais (*TFPQ*, p. 134 – 135).

Como nos explica seu biógrafo, "o leitor de Descartes não podia concordar com as violências que se praticavam em nome de uma religião ou de uma filosofia" (BARBOSA, 1988, p. 65). É o que vemos no conto "*Agaricus auditae*", publicado originalmente em 1920. Na história, Alexandre Ventura Soares, de vinte e cinco anos, é bacharel em Ciências Físicas e Naturais, trabalhando no Museu de História Nacional. Percebemos logo no início o papel que as ideias vindas da Europa ocupam no conto, visto que o protagonista recebe uma viagem ao "velho continente" e, ao retornar, passa a observar com especial interesse o seu vizinho, um senhor que coletava com frequência pedras em seu jardim. Instigado pelo curioso hábito do homem, Alexandre Ventura acaba por chamar a atenção de sua filha Nenê, a qual deduz que o jovem vizinho se tratava de um médico. O narrador barretiano, então, não perde a oportunidade de ironizar o conhecimento dos "doutores": "A nossa mentecapta inteligência nacional, de que não fazem parte só as mulheres, não admite que tratem de botânica senão os médicos" (*CC*, p. 188).

O pai da jovem, cuja mania de recolher rochas intriga o protagonista, é o desembargador Monteiro, profundamente interessado em ciência, embora não tivesse nenhum efetivo domínio do tema. É a crítica do autor ao discurso científico e, sobretudo, a uma certa arrogância da intelectualidade brasileira que finge saber mais do que, de fato, sabe. Esse tipo de hipocrisia aparece em outros contos de Lima, como "Numa e a Ninfa" e "O homem que sabia javanês", histórias nas quais o tema central gira em torno da relação entre essência e aparência, isto é, saber e fingir que sabe. Em "Numa e a Ninfa", um deputado medíocre finge escrever discursos eloquentes que, na verdade, eram feitos pela esposa; no segundo caso, o protagonista se passa por professor de javanês e consegue diferentes cargos, mesmo sem conhecer a língua. Em "*Agaricus auditae"*, Monteiro representa o falso intelectual que, no intuito de impressionar os demais, esforça-se para parecer erudito.

> O desembargador Monteiro, pai de Nenê, estava aposentado e tinha a mania de mineralogia. Ele mal conhecia o primeiro sistema de cristalografia; mas não lhe deixava a teima. Tinha um laboratório onde não havia nem uma balança de Jolly, nem um maçarico, nem um bico de Bunsen, nem um reativo, nem um pedaço de carvão vegetal; mas quando mostrava aos visitantes, exclamava ufano:
> — Vejam como tenho livros! Venham! Tenho o Haüy, as suas duas obras; a *Estrutura dos cristais* e a *Mineralogia*, primeiras edições… Olhem aqui Delafosse! Seis volumes! Hein? (*CC*, p. 189).

Aproximando-se de Nenê e vendo seu poder aquisitivo, o jovem Alexandre Ventura Soares decide casar-se com ela, mas, para tanto, o potencial sogro, pergunta se o rapaz já havia escrito uma "memória". Com a resposta negativa, o pai de Nenê sugere fortemente que ele o faça, tendo em vista que, "na Alemanha, é muito usado" (*CC*, p. 190). Vemos, mais uma vez, a relação de contraste entre o Brasil e a Europa, o que toma, como na maioria dos casos de Lima Barreto, um contorno irônico. Afinal, não é possível levar a sério a opinião científica de um falso intelectual. Todavia, com a insistência do futuro sogro e pensando em casar-se com Nenê, Ventura decide acatar e pergunta para qual Academia deveria apresentar seus escritos. Monteiro responde que não há no Brasil verdadeiras academias para essas ciências, fazendo-nos lembrar a desconfiança com que Lima Barreto via a Academia Brasileira de Letras, na qual tentou ingressar duas vezes e, na terceira tentativa, retirou sua candidatura.

> Não havendo entre nós academias especiais a semelhantes ciências, havia, portanto, embaraço em achar quem julgasse o mérito ou demérito do seu trabalho. As que há, ou são de uns ignorantes literatos que nunca viram uma granada em uma pedra, ali, da pedreira no rio Comprido, ou são formadas por uns médicos faladores que têm pretensões a literatos (*CC*, p. 190).

Consequentemente, deveria apresentar sua obra na "Academia dos Esquecidos", da qual era Monteiro o presidente. Esse nome faz referência à academia que, de fato, existiu, fundada em 1724 pelo vice-rei Vasco Fernandes Cesar de Meneses no estado da Bahia. No contexto colonial do século XVIII, a Academia baiana teve curta duração e não desenvolveu grande produção literária. Contudo, teve relevância no sentido de iniciar a movimentação acadêmica brasileira numa reação contra as academias portuguesas, que preteriam os intelectuais da colônia, daí o nome de "esquecidos".[43]

Na história de Lima, ao saber dessa possibilidade e querendo casar-se com Nenê, Ventura decide escrever algo que lhe permitisse ingressar nesse círculo intelectual. O autor, desse modo, não poupa na sátira contra a importação de ideias estrangeiras no momento em que, indo para casa, o jovem bacharel questiona a si mesmo como faria para obter novas ideias: "Tudo já estava feito e, quando não estava, quando se queria coisa nova, compravam-se as revistas estrangeiras e lá estava a coisa digeridinha" (*CC*, p. 191). Ao pensar na possibilidade de não descobrir nada relevante para suas pesquisas, o tema da essência contra aparência volta à tona, assim como a falsidade do discurso científico: "Se não descubro, forjico qualquer coisa e a ciência que se amole… A ciência é um enfeite; é assim como este anel de safira" (*CC*, p. 191).

No estudo dos contos de Langston Hughes ressaltei o peso da frase "Eu odeio a América" como síntese da crítica contra as leis de segregação. Aqui, é impossível ignorarmos a força de uma sentença como "a ciência é um enfeite". Nela, tem-se resumida toda a questão que articulo em relação a Lima Barreto e seu tempo histórico. O racismo que produzia várias formas de desabrigo na Primeira República era sustentado e incentivado pelas ideias do determinismo e do darwinismo social. Não por acaso, quando Ventura começa a escrever sua obra, o personagem afirma que desde jovem havia tido interesse pela "doutrina darwiniana" (*CC*, p. 192).

Nesse sentido, o olhar desconfiado do narrador em relação aos "enfeites" da ciência é também a postura receosa do próprio ficcionista diante da efervescência positivista de seu tempo ou, na expressão de Barbosa (1988), o "sarampo positivista". Essa crítica fica ainda mais explícita adiante no conto quando, ao escrever suas reflexões científicas e achá-las

43 Cf. Nota de rodapé 140 do volume *Contos completos de Lima Barreto* (SCHWARCZ, 2010, p. 684).

convincentes o bastante, o protagonista exclama, em alusão ao pai do positivismo: "Como é bom ter-se um bom curso na Escola Politécnica do Rio de Janeiro! (…) Aquele burro do Comte!" (*CC*, p. 193). Realizado por finalmente conseguir completar seu plano de ser reconhecido e casar-se com Nenê, "uma pequena semirrica" (*CC*, p. 192), Alexandre afirma com satisfação: "E, se alguns céticos, pessimistas e despeitados disserem que a ciência, no Brasil, não leva longe, não dá fortuna, independência, eu posso dizer bem alto: aqui estou eu!" (*CC*, p. 193).

Para concretizar seu plano, o jovem, então, decide basear suas memórias na descoberta de um pesquisador de Harvard de nome J. C. Kramer, que havia escrito sobre os "cogumelos auditivos" (*Agaricus auditae*). Tudo se dá com tom de sátira, como a referência aos estudos norte-americanos pela expressão "as notas da besta do Kramer" (*CC*, p. 193). O narrador, do mesmo modo, utiliza a cômica definição de "sábio, apud Kramer" (*CC*, p. 195) para referir-se ao protagonista. Provando a importância da oposição entre essência e aparência na ficção barretiana, a futura esposa Nenê, percebendo o tempo que Alexandre dedicava para escrever as tais memórias, sugere que ele desista da ciência e escreva simplesmente "um soneto, uns versos, enfim, que talvez façam o mesmo efeito" e, em seguida, completa: "se quiseres, mandá-los-ei fazer por um poeta discreto que anda na precisão de dez mil-réis" (*CC*, p. 195). Como se vê, de forma semelhante ao tema de "Numa e a Ninfa", Lima Barreto ironiza a noção de autoria para criticar a hipocrisia dos saberes que se pretendiam como verdades universais.

No final da história, Ventura recusa a proposta de Nenê e consegue escrever sua obra, proferindo uma frase de nítido tom positivista, com o C maiúsculo na palavra "Ciência": "Tem fé em mim e na Ciência" (*CC*, p. 196), ao que acrescenta depois: "(…) para os outros sábios, o objeto da ciência está no mundo, exigindo pesquisas, observações e experiências demoradas; nós [os cientistas brasileiros], porém, pouco nos importamos com o mundo" (*CC*, p. 196). Arrematando sua crítica à intelectualidade brasileira, que mais e mais se encantava com os preconceitos da eugenia e suas incoerências, Lima Barreto escreve na voz de seu personagem: "A questão é combinar um com outro, embora antagônicos…" (*CC*, p. 196). Alexandre, por fim, narra em suas memórias a cômica história de cogumelos que havia coletado na Itália e, após ouvir a flauta de bambu e a sanfona de seu criado José, "começaram a medrar, a crescer e têm atualmente quase meio metro de altura" (*CC*, p. 197). Com essa

anedota, chega à conclusão de que os seus cogumelos tinham as mesmas origens dos "portentosos *Agaricus* do doutor Kramer" (*CC*, p. 197). Graças ao seu trabalho sobre os fungos, é aceito na academia dos esquecidos, casa-se com Nenê e compra um chalé na floresta "graças ao dote dela" (*CC*, p. 197).

Dessa maneira, o conto "*Agaricus auditae*" ironiza também as hipocrisias do casamento burguês, tema importante na ficção de Lima. Contudo, o que surge com maior ênfase nessa história é a crítica à postura esnobe da ciência brasileira, que, pretendendo-se superior e reveladora, acaba por ter uma linguagem excludente e racista. Isso se dá desde o título do conto, no qual Lima Barreto introduz uma expressão em latim, marca do jargão científico muitas vezes incompreensível. É interessante também notar que o sucesso do jovem bacharel em seu plano casamenteiro só acontece pela ideia que teve graças ao seu criado, um indício a reforçar a ideia do quão questionável pode ser a suposta sabedoria dos doutores, que muitas vezes utilizavam de sua autoridade para perpetuar diversas formas de discriminação.

Tendo tudo isso em mente, uma breve linha do tempo auxilia a entender de que forma a história de Alexandre Ventura e Nenê se relaciona com o racismo, embora a princípio não pareça. Em 1918, o médico Renato Kehl havia fundado a Sociedade Eugênica de São Paulo. Em 1919, Lima Barreto faz uma dura crítica às ideias racistas da eugenia na crônica "Considerações oportunas". Nesse texto, faz elogios ao intelectual francês Jean Finot, o qual havia publicado em 1905 *Le prejugé des races* (O preconceito racial), livro que confronta as teorias racistas de seu tempo, apontando algumas incoerências da eugenia. Isso nos mostra como Lima Barreto não apenas esteve atento à propagação do racismo científico no Brasil, mas também conseguiu se manter atualizado às discussões intelectuais que ganhavam forma na Europa e nos Estados Unidos.

> Nos grandes sábios, por menos que se tenha lidado com eles, como é o meu caso, só encontramos dúvidas, reservas quanto à verdade das suas observações e resultados gerais; mas, modernamente, com a democratização da ciência e seu fracionamento necessário, não há mediocridade mais ou menos sabichona, neste ou naquele campo de ciência, que não se arrogue infalível (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 584).

Como já examinei, Langston Hughes constrói uma oposição entre os Estados Unidos e a Europa, retratada pelo autor como uma espécie de refúgio não-racista. Por outro lado, Lima Barreto parece satirizar o pensamento dominante das potências europeias, o qual, em seu tempo, correspondia, em grande parte, ao positivismo e ao discurso pretensamente

civilizatório da eugenia. Tendo sido publicado em 1920, logo após a crônica em questão, não é difícil, portanto, ler na história de Alexandre Ventura uma crítica às ideias da eugenia que, àquela altura, cresciam com força no país.

Lima Barreto já havia falecido há sete anos quando ocorreu o Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929. Todavia, o autor carioca já se mostrava fortemente ligado aos perigos dessas hierarquias raciais: "Os senhores que se têm entregue a esses estudos de antropologia, etnografia ou que outros nomes tenham, se esquecem muito de que um grande naturalista, creio que Lineu, disse: 'A natureza não tem raças nem espécies; ela só tem indivíduos'" (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 583). Embora jamais tenha saído do Brasil, teve a perspicácia de manter-se em diálogo com as tendências do pensamento internacional. Vale lembrar, inclusive, que o escritor faleceu em sua casa enquanto lia a *Revue des deux mondes* (Revista de dois mundos), periódico importado da França. Nesse sentido, a crônica "Considerações oportunas" ilustra sua percepção por meio de uma crítica aguda à tendência eugenista importada da Europa de tentar comprovar traços de personalidade com base na observação de características físicas, como as dimensões do crânio.

> Coisas comezinhas como estas precisam ser repetidas para que esses senhores grosseiros de espírito, que se fizeram autoridades em coisas de raças com as quais não lidaram, e que, dos respectivos indivíduos, em geral, só conhecem partes mortas (o crânio sobretudo); precisam ser repetidas, dizia, para que eles, acantonados num pequeno departamento das cogitações espirituais da Humanidade, esquecendo as leis do nosso pensamento, as suas categorias e fatalidades, quando entra em relação com o mundo exterior, não transformem as suas pesquisas e generalizações em artigos de fé, em Corão obsoleto, a propugnar guerras santas e massacres. (…)
> Há experiência e experiência. Da mais simples, da física, a ciência experimental por excelência, requer-se o afastamento cuidadoso de toda a causa de perturbação; e é, portanto, fácil de ver que muito mais cautela se deve ter com as observações de fenômenos complexos como são os de raças humanas (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 584).

Num tempo como o nosso, de recrudescimento do racismo e retorno assustador de movimentos nazifascistas em muitas partes do mundo, Lima Barreto se torna mais atual a cada dia. Diante da onda de branqueamento, o escritor percebeu que a ciência havia sido cooptada por uma máquina que produzia desabrigo em massa a fim de manter as estruturas de poder que regiam (e regem) a sociedade brasileira. Por isso, não foram poucas as ocasiões em que ironizou a "civilidade" europeia. É o que demonstrarei a seguir no enredo de "Miss Edith e seu tio".

DA EUROPA, SANTOS IMORAIS: LENDO "MISS EDITH E SEU TIO"

Os personagens centrais do conto "Miss Edith e seu tio" são estrangeiros vindos da Inglaterra que decidem ficar em uma pensão na praia do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. Os hóspedes se apresentam como tio e sobrinha, causando de imediato uma impressão positiva nos brasileiros da pensão, que os exaltam como vindos de uma terra "evoluída", "moderna", "civilizada" e "moral". As aparências, no entanto, são mais uma vez enganosas e adiante na história percebemos que nada é o que parece. No início do conto, o narrador, atento às variações da cor de pele como é comum na prosa barretiana, apresenta-nos Angélica, uma mulher negra que, tendo crescido perto de sua patroa na pensão, anula seus próprios sonhos e vontades para servi-la.

> Essa Angélica era o braço direito da patroa. Cozinheira, copeira, arrumadeira e lavadeira, exercia alternativamente cada um dos ofícios, quando não dois e mais a um só tempo. Muito nova, viera para a casa de Mme. Barbosa ao tempo em que esta não era ainda dona de pensão; e, em companhia dela, ia envelhecendo sem revoltas, nem desgostos ou maiores desejos (*CC,* p. 111).

Não é difícil perceber que o trabalho de Angélica, embora aparentemente rodeado pelo afeto da convivência cotidiana, muito se aproxima de uma relação entre senhor e escravizado. Schwarcz (2017) enfatiza como a escravidão no Brasil tornou-se uma linguagem, de modo que as práticas sociais até hoje são, em maior ou menor grau, um desdobramento desse sistema. O resultado disso é o chamado racismo estrutural, que não está apenas no comportamento individual, mas permeia todas as relações de poder na sociedade brasileira (ALMEIDA, 2019).

No caso da personagem Angélica, sobretudo em um contexto pós-abolição, a servidão cega para sua patroa é um prolongamento daquilo que vigorou no país por três séculos. Na verdade, ainda hoje pouco se mudou ao pensarmos em muitas das condições de trabalho das empregadas domésticas brasileiras (TEIXEIRA, 2021). Como ainda hoje acontece em várias partes do Brasil, Angélica "não se julgava bem uma criada, mas uma parenta pobre" (*CC*, p. 111). No entanto, o narrador de Lima confronta a naturalidade dessa subserviência, fazendo alusão ainda mais explícita aos vestígios da escravidão.

> Se faltava a cozinheira, lá estava ela na cozinha; se bruscamente se despedia a lavadeira, lá ia para o tanque; se não havia cozinheira e copeiro, Angélica fazia o serviço de uma e de outro; e sempre alegre, sempre agradecida à Mme. Barbosa, dona Sinhá, como ela chamava e gostava de chamar, não sei por que irreprimível

manifestação de ternura e intimidade (*CC*, p. 111).

Angélica chamava a patroa de dona Sinhá para expressar "ternura e intimidade", mas o narrador deixa claro que não sabe o porquê. Esse detalhe marcado no texto barretiano, ainda que sutilmente expresso no parágrafo, indica o lugar de prática incompreensível no qual se encontra a escravidão. Ou seja, não há como entender a ternura e intimidade que a mulher negra oferece à sua patroa branca, justamente porque não há lógica possível para pensar em acolhimento na escravidão negra. Trata-se, como se vê, de uma forma outra de servidão que, embora não seja imposta pelos grilhões, encarcera "a mansa Angélica" (*CC*, p. 112) numa posição eternamente submissa.

A partir da apresentação da mulher negra, o conto revela os dois personagens europeus, os quais são construídos em oposição à Angélica, em uma espécie de dicotomia colonial (branco x negro, sagrado x profano, civilizado x selvagem, belo x feio). Enfim, chegam à pensão Miss Edith e seu tio, o que desperta imediatamente a curiosidade de Mme. Barbosa, mas também demonstra a autodepreciação colonial diante do estrangeiro.

> — Mim quer quarto.
> Percebeu Mme. Barbosa que lidava com ingleses e, com essa descoberta, muito se alegrou porque, como todos nós, ela tinha também a imprecisa e parva admiração que os ingleses, com a sua arrogância e língua pouco compreendida, souberam nos inspirar. De resto, os ingleses têm fama de dispor de muito dinheiro e ganham duzentos, trezentos, quinhentos mil-réis por mês, todos nós logo os supomos dispondo dos milhões dos Rothschild.
> Mme. Barbosa alegrou-se, portanto, com a distinção social de tais hóspedes e com a perspectiva dos extraordinários lucros, que certamente lhe daria a riqueza deles. Apressou-se em ir pessoalmente mostrar a tão nobres personagens os cômodos que havia vagos (*CC*, p. 112).

O humor de Lima Barreto aparece mais uma vez nessa narrativa. Além da "imprecisa e parva admiração" que os ingleses despertam na mulher brasileira, a dona da pensão, sem ao menos saber a procedência dos hóspedes, assume que enriquecerá com a simples presença dos visitantes britânicos. Também não podemos ignorar que o britânico fala "mim quer quarto" para solicitar uma acomodação, mas esse desvio da norma, em vez de causar estranhamento, faz com que desperte uma atração ainda maior pela brancura dos ingleses, o que não aconteceria com africanismos do português falados por pessoas negras, considerados "erros" (GONZALEZ, 2018; NASCIMENTO, 2019).

Fanon afirma que o negro caribenho, ao estudar em Paris e retornar para sua casa, é tratado como um semideus (FANON, 2008, p. 35). A Europa, desse modo, foi cunhada no discurso colonial como um espaço sacro e imaculado. O sujeito colonial que pode ir à metrópole torna-se, consequentemente, a mescla entre o sagrado e o mundano, isto é, um semideus. Baseio-me nessa imagem de Fanon para ler "Miss Edith e seu tio" a partir do tom sagrado que a presença europeia assume na pensão carioca. A narrativa cria um espaço de adoração em torno dos europeus, porém atravessa essa admiração irrestrita com uma ironia mordaz. Isso fica nítido, sobretudo, na forma como a empregada negra Angélica os vê.

> Examinaram com pressa os aposentos e já se dispunham a descer quando, no patamar da escada, se encontraram com a Angélica. A preta olhou-os demorada e fixamente, com espanto e respeito; parou extática, como em face de uma visão radiante. À luz mortiça da claraboia empoeirada, ela viu, naqueles cabelos louros, naqueles olhos azuis, de um azul tão doce e imaterial, santos, gênios, alguma coisa de oratório, de igreja, da mitologia de suas crenças híbridas e ainda selvagens (*CC*, p. 113).

A empregada negra fica imobilizada diante da imagem alva dos ingleses porque, "em Angélica, a coisa tomara feição intensamente religiosa" (*CC*, p. 119). Isso é ainda mais representativo se nos atentarmos ao fato de que seu nome também faz referência aos anjos e, portanto, a personagem tem um indício ainda mais "sagrado" do que os britânicos. Apesar disso, tal como uma mortal que é fulminada pela revelação plena de um deus do Olimpo, a empregada os olha "demorada e fixamente, com espanto e respeito" diante da "visão radiante". Sendo negra, Angélica não poderia ser tratada como um anjo num país que a via como uma "mancha da nação", restando-lhe deslumbrar-se com a brancura hipnotizante dos europeus. Entretanto, quando Miss Edith e seu tio se despedem da pensão, prometendo trazer as malas no dia seguinte, a ironia contra a sofisticação que fascinara os brasileiros ganha contorno ao entrarem no bonde: "[Mme. Barbosa] admirou-lhes o império verdadeiramente britânico com que ordenaram a parada do veículo" (*CC*, p. 113).

Dessa maneira, meu argumento sobre esse conto é que a história de Lima Barreto se desdobra em referência o projeto colonial no Ocidente, isto é, inicialmente pela força da religião, mas transmutado para o discurso racista da ciência. É o que ocorre logo após a visita dos ingleses, pois, após a dona da pensão "anunciar aos seus comensais a boa-nova" (*CC*, p. 114), em outra ocorrência de expressão religiosa[44], os hóspedes discutem a presença dos

44 A palavra "evangelho", em sua raiz no latim, significa boa notícia ou boa-nova.

ingleses a partir de um discurso pseudocientífico. É o ponto em que a santidade abre espaço para as referências ao darwinismo social, num movimento análogo ao que ocorre em "*Agaricus auditae*" a respeito do positivismo.

> — Meu caro senhor; é lei do mundo: os fortes devem vencer os fracos. Estamos condenados…
> O bacharel usava e abusava desse fácil darwinismo de segunda mão; era o seu sistema favorito, com o qual se dava ares de erudição superior. A bem dizer, nunca lera Darwin e confundia o que o próprio sábio inglês chama de metáforas, com realidades, existências, verdades inconcussas. Do que a crítica tem oposto aos exageros dos discípulos de Darwin, dos seus amplificadores literários ou sociais, do que, enfim, se vem chamando as limitações do darwinismo, ele nada sabia, mas falava com a segurança de inovador de há quarenta anos passados e ênfase de bacharel recente, sem as hesitações e dúvidas do verdadeiro estudioso, como se tivesse entre as mãos a explicação cabal do mistério da vida e das sociedades. Essa segurança, certamente inferior, dava-lhe força e o impunha aos tolos e néscios; e, só uma inteligência mais fina, mais apta a desmontar máquinas de embuste, seria capaz de fazer reservas discretas aos méritos de Benevente. Na pensão, porém, onde as não havia, todos recebiam aquelas afirmações como ousadias inteligentes, sábias e ultramodernas (*CC*, p. 116).

Esse é o mais importante parágrafo do conto. Ao colocar na voz de um bacharel ignorante e despreparado a ideia de que "os fortes devem vencer os fracos", o autor critica o uso racista da seleção natural de Darwin, quando aplicada às sociedades humanas.[45] O longo parágrafo que se sucede à fala do personagem nos faz novamente lembrar da crônica "Considerações oportunas", pois em ambos os textos o escritor ressalta como as verdades absolutas do determinismo e da eugenia não passam de uma tolice pseudocientífica.

> Afirmava-se como artigo de fé (o que hoje não é), depois dos trabalhos de Lamarck e Darwin, mais com aquele do que com este, que os caracteres adquiridos pelo indivíduo se transmitiam por hereditariedade e se fixavam na sua descendência.
> O que era afirmado para o campo especial dos estudos daqueles sábios, os antropossociólogos, publicistas, romancistas etc., trouxeram para as organizações sociais e ampliaram, exageraram. Garantiam eles que devíamos voltar ao regime das castas, pois assim as aquisições paternas em dado ofício se transmitiriam aos descendentes sem perdas e, no correr de gerações, o aperfeiçoamento neles seria acelerado! (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 586).

Essa superioridade que muitos dos hóspedes brasileiros insistem em enxergar nos visitantes ingleses faz com que a pensão carioca se torne uma metonímia do Brasil, isto é,

45 Machado de Assis, a propósito, no romance *Quincas Borba*, de 1891, tece também uma ironia a esse princípio de vitória do mais forte ao cunhar a célebre frase: "Ao vencedor, as batatas" (ASSIS, s/d, p. 7).

uma referência da parte pelo todo de um povo que quer, cegamente, imitar os ares "civilizados" vindos da Europa. A hierarquia que dá destaque ao norte global também se ancora na ideia burguesa e eurocristã de moralidade, pois, em meio à discussão sobre "os mais fortes", Florentino, um dos hóspedes da casa, afirma que na Inglaterra "os rapazes se casam tão puros como as raparigas" (*CC*, p. 117) e depois continua: "— Lá não há esse nosso desregramento, essa falta de respeito, essa impudícia de costumes… Há moral…" (*CC*, p. 117). Todavia, na presença de Miss Edith e seu tio, o narrador não deixa de satirizar a forma como eram vistos pelos olhos da pensão: "Os hóspedes acharam neles não sei o que de superior, de superterrestre; deslumbraram-se e acharam-se de um respeito religioso diante daquelas banalíssimas criaturas nascidas numa ilha da Europa ocidental" (*CC*, p. 118).

São, afinal, "banalíssimas criaturas". Lima Barreto ironiza aquilo que décadas mais tarde o dramaturgo Nelson Rodrigues chamaria de "complexo de vira-lata". Ao associar os dois europeus à imaculada religiosidade e às premissas pseudocientíficas, o escritor atribui um ar cômico a esses discursos hegemônicos e, a um só tempo, desmonta ambas as tradições discursivas ao satirizá-las. O ficcionista sabia que, no caso brasileiro, tanto a religião quanto as Academias de ciência trabalham para a manutenção do sistema de privilégios raciais.

Quando retorna à presença de Angélica, o narrador nos entrega uma passagem cômica, em que a empregada se questiona como deveria se referir à Miss Edith: "(…) a pobre preta entrava medrosa, tímida, sem saber como tratar a moça, se de dona, se de moça, se de patroa, se de minha Nossa Senhora" (*CC*, p. 119). É também com Angélica que o conto se encerra. Numa manhã, a empregada negra vai servir a "deusa que ela adorava" (*CC*, p. 119) e não a encontra em seu quarto. Angélica, então, "farejou um milagre, uma ascensão aos céus, por entre nuvens douradas; e a miss bem o merecia, com o seu rosto tão puramente oval e aqueles olhos de céu sem nuvens…" (*CC*, p. 120). O tom humorístico do excesso religioso, no entanto, é interrompido pela revelação da surpreendente imoralidade dos hóspedes ingleses.

> Premida pelo serviço, Angélica saiu do aposento da inglesa; e foi nesse instante que viu a santa sair do quarto do tio, em trajes de dormir. O espanto foi imenso, a sua ingenuidade dissipou-se e a verdade queimou-lhe os olhos. Deixou-a entrar no quarto e, cá no corredor, mal equilibrando a bandeja nas mãos, a deslumbrada criada murmurou entre os dentes:
> — Que pouca vergonha! Vá a gente fiar-se nesses estrangeiros… Eles são como nós…
> E continuou pelos quartos, no seu humilde e desprezado mister (*CC*, p. 120).

Vejo no conto um final não-definitivo, isto é, a história se suspende e sugere mais do que afirma. Pode haver um relacionamento incestuoso entre Miss Edith e o tio, mas, na verdade, sequer sabemos se os personagens têm algum parentesco, de modo que, provavelmente, são apenas um homem casado e sua amante buscando um lugar em que seriam possíveis seus encontros adúlteros. Na verdade, arrisco pensar que Miss Edith talvez nem seja inglesa e utilize tal nacionalidade apenas como disfarce, pois a narrativa nos diz que ela respondia à dona da pensão "com calor pouco britânico" (*CC*, p. 113) e depois acrescenta que "ela não tinha a fealdade habitual das inglesas de exportação" (*CC*, p. 118). Essas são apenas algumas hipóteses de leitura, mas, de todo modo, o final da história nos faz entender por qual razão "os olhos do inglês fuzilaram bruscamente de alegria e, nos de miss, houve um relâmpago de satisfação" (*CC*, p. 113), no momento em que Mme. Barbosa lhes apresenta quartos tão próximos um do outro.

Nessa multiplicidade de possíveis significados, o que realmente importa é a forma como Lima Barreto escancara o absurdo das ideias e comportamentos europeus serem tratados como "civilizados". Quando Angélica se assusta e diz "Vá a gente fiar-se nesses estrangeiros", é o próprio Lima Barreto que parece falar por intermédio de sua personagem, de modo a chamar a atenção para os perigos que o racismo científico importado da Europa já causavam no momento em que publicou essa história.

A personagem, aliás, já aponta para o tema do desabrigo da mulher negra, uma vez que ocupa uma casa que não lhe pertence, mas da qual não pode sair. Se por um lado o casal branco é tratado como divindade ao entrar na pensão; por outro lado, Angélica é explorada de diferentes formas e tratada com desdém pela jovem branca que tanto idolatrava porque "todos suportavam aquele desprezo como justo e digno de entes tão superiores" (*CC*, p. 118). Sendo assim, leio "Miss Edith e seu tio" como uma reflexão satírica sobre o pensamento colonial e racista que ganhava tanta força naquele tempo, uma tendência a cujas consequências Lima Barreto esteve muito atento e contra a qual manifestou-se até o fim da vida.

A FALÁCIA DE UMA CIÊNCIA: LENDO "AS TEORIAS DO DR. CARURU"

Outro conto em que Lima Barreto coloca em xeque o discurso científico de seu tempo é a narrativa intitulada "As teorias do dr. Caruru", cujo protagonista defende com afinco as teorias eugenistas. Nas palavras do narrador, "era este uma sumidade em matéria de psiquiatria, criminologia, medicina legal e outras coisas divertidas" (*CC*, p. 413). O exagero

na descrição dos saberes de Caruru indica o tom que permeia o texto, pois a nota humorística perpassa toda a sátira barretiana contra as teorias do darwinismo social. Nesse sentido, é curioso pensar também que o próprio nome "caruru" significa um prato brasileiro de origem africana. Ao nomear o médico que sustenta teses racistas com um nome de base africana, Lima Barreto talvez tenha buscado enfatizar a ironia com a qual trata o tema.

O personagem é apresentado como se fosse discípulo de Cesare Lombroso, médico italiano do final do século XIX responsável por uma vasta propagação do racismo científico. Segundo essas teorias, o potencial criminoso de um indivíduo poderia ser definido por suas características físicas, em traços como tamanho dos pés, do nariz, da mandíbula e proporção entre as partes do corpo. Tais ideias foram decisivas na consolidação das premissas que se desdobrariam ao longo das primeiras décadas do século XX, abrindo espaço para o que ficaria conhecido como "degeneração", isto é, sujeitos que naturalmente estariam fadados à criminalidade desde o seu nascimento.

No conto, dr. Caruru publica um livro intitulado *Os caracteres somáticos da degenerescência*. Não é difícil perceber a similaridade com títulos como *Genio e degenerazione*, lançado em 1897 por Cesare Lombroso na Itália. Afinal, "na virada do século, elites brasileiras, seguindo a moda do determinismo racial na Europa, rapidamente adotaram a crença científica racista onde brancos são superiores e onde estes de ancestralidade negra ou mestiça são degenerados" (DÁVILA, 2005, p. 118).

Vale lembrar, inclusive, que a ideia do corpo "degenerado" relacionou-se intimamente ao projeto de embranquecimento do país. No caso brasileiro, a degeneração foi, pouco a pouco, sendo interpretada não como uma característica imutável, mas sim como um "defeito" a ser "corrigido" por meio de atributos da branquitude tidos como ferramentas "civilizatórias". Sendo assim, "brancos pobres podiam ser degenerados, e alguns brasileiros de cor poderiam escapar da degeneração pelo branqueamento por meio da ascensão social" (*ibidem*, p. 119). Na história contada em "As teorias do dr. Caruru", o protagonista deseja comprovar suas teses sobre corpos "degenerados". Por isso, após a morte do pintor Francisco Murga, Caruru decide ir à faculdade para analisar o cadáver e, enfim, ratificar suas teorias.

> O dr. Caruru exultou. Que caso! Devia ser um exemplar típico de dipsomaníaco, de degenerado superior e ele, o doutor, como chefe do Gabinete da Polícia, ia ter o seu cadáver às ordens, para bem verificar as suas teorias mais ou menos à Lavater ou Gall. A diferença entre ele e estes dois últimos é que Caruru encontrava seguros

> indícios do caráter, da inteligência etc. dos indivíduos em todas as partes do corpo (*CC*, p. 414).

Chegando lá, no entanto, toda a suposta erudição de Caruru é desmentida. Certo de que confirmaria suas teses, afirma à pequena plateia de estudantes que o cercava: "— O indivíduo que está aqui, bêbedo incorrigível, vagabundo, incapaz de afeições, de dedicações, vai demonstrar com as injeções que lhe vou fazer, a verdade das minhas teorias" (*CC*, p. 415). Triunfante, o médico percebe que o pé direito do homem era maior do que o esquerdo. Seria essa, portanto, a prova de um corpo degenerado. Todavia, o servente que ali estava explica que nada havia de "degeneração natural" na diferença entre os pés do homem, momento que não apenas consolida a sátira barretiana, mas também encerra o conto.

> O servente que chorava interrompeu-o:
> — Vossa Excelência só por causa dos pés do senhor Murga não pode dizer isto. Ele não nasceu assim.
> — Como foi então?
> — Fui seu amigo e devo-lhe muitos favores. Eu conto a Vossa Excelência... "Seu" Murga teve um tumor no pé direito e foi obrigado a andar com chinelo num pé, durante cerca de dois meses, enquanto o esquerdo estava calçado. Naturalmente aquele aumentou enquanto o outro ficava parado. Foi por isso (*CC,* p. 415).

Embora curto, "As teorias do dr. Caruru" mobiliza muitos sentidos importantes. Além da sátira às noções lombrosianas de "estigma" e "degeneração", ambas basilares para a eugenia, Lima Barreto ironiza aqueles que defendiam um uso hermético e acastelado da língua portuguesa, visto que, antes de visitar a faculdade, Caruru está lendo um jornal e afirma: "Estão a esbodegar esta maravilhosa língua" (*CC*, p. 414). Por experiência própria de quem fora acusado de escrever mal por fugir dos padrões lusitanos, Lima Barreto sabia que as hierarquias raciais se materializam também pela língua (NASCIMENTO, 2019). Portanto, ao criar a figura do intelectual eugenista, posiciona-se na ficção contra as perigosas ideias que vicejavam entre a intelectualidade brasileira da Primeira República.

A LINGUAGEM INCONSISTENTE DOS DOUTORES: LENDO "AS OPINIÕES DE GOMENSORO", "O ORÁCULO" E "O PESO DA CIÊNCIA"

Encerrando a primeira parte desta pesquisa sobre o desabrigo, vale mencionar outros momentos da obra de Lima em que aparecem o determinismo, a eugenia e o darwinismo social. No conto incompleto "As opiniões de Gomensoro", encontramos pensamentos como:

“A capacidade mental dos negros é discutida *a priori* e a dos brancos, *a posteriori*” (*CC*, p. 602). Essa frase, a propósito, pode ser encontrada também no *Diário íntimo*, em que Lima elaborava diversos rascunhos de suas obras. Ainda sobre os determinismos raciais que cresciam naquela época, o escritor afirma: “Se a feição, o peso, a forma do crânio nada denotam quanto à inteligência e vigor mental entre indivíduos da raça branca, porque (sic) excomungar o negro?” (*CC*, p. 603). Adiante, escreve: “A ciência é um preconceito grego, é ideologia, não passa de uma forma acumulada de instinto de uma raça, de um povo e mesmo de um homem” (*CC*, p. 603). Novamente, pensamentos que nos fazem pensar na crônica “Considerações oportunas”: “Nada mais falso do que apelar para a Ciência em tal questão [a racial]. O que se chama Ciência nesse campo da nossa atividade mental ainda não é nem um corpo homogêneo de doutrinas” (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 583).

No conto “O oráculo”, de 1914, Lima Barreto narra o infortúnio de Pelino ao enfrentar a gradativa perda da visão. O homem, necessitando de ajuda urgente, decide consultar-se com um famoso oculista, que ofereceria “garantia do milagre que o cliente esperava da ciência do doutor” (*CC*, p. 371). A iminente cegueira, contudo, não o deixou, mesmo após a consulta com tão renomado especialista: “Este, porém, não pudera fazer a luz aumentar nos olhos que, a pouco, se iam apagando numa treva indistinta” (*CC*, p. 371). Pelino, portanto, sem saber a quem recorrer, decide consultar um curandeiro, o qual “curava a cegueira e outras moléstias, por meio de consultas a oráculos antigos, cujas receitas ele possuía em grande número” (*CC*, p. 372). Surge, assim, a indicação a ser seguida: “o sabichão expectorou a sua transcendente receita: lave os olhos com a água do banho da mulher que tenha sido sempre fiel a seu marido” (*CC*, p. 372). No final do conto, Pelino lava os olhos com as águas do banho de sua própria esposa e, para sua surpresa, “a luz não se fez absolutamente” (*CC*, p. 372).

Nessa pequena narração, Lima Barreto ironiza o discurso científico, pretensamente dotado de verdades inquestionáveis, mas também faz uma sátira em torno das resoluções místicas do curandeiro. Ao tratar de forma humorística tanto a ciência, quanto a crença, Lima Barreto parece apontar para uma falência de diferentes narrativas que sustentam o Ocidente. Com isso, elaboro o argumento de que o escritor via com pessimismo e desalento as inovações científicas de seu tempo histórico, mas também questionava as crenças no sobrenatural. Afinal, as últimas décadas do século XIX e o começo do XX foi um momento de decadentismo para o Ocidente. Trata-se da época em que, sob a filosofia do “nada”, ganha

espaço a escola niilista. Não por acaso, no conto "Como o 'homem' chegou", Lima utiliza a epígrafe retirada do filósofo alemão Nietzsche, segundo a qual Deus está morto e foi sua piedade pelos homens que o matou.

Há, portanto, um certo pessimismo diante da ciência, mas também diante da religião do curandeiro, o que encontra correspondente em muitos dos escritos íntimos e crônicas de Lima Barreto. Conforme observamos em "Miss Edith e seu tio", a branquitude se apropria dessas duas linguagens para perpetuar sua supremacia, de modo que não surpreende o modo como o escritor carioca encarava com receio o discurso "civilizatório" da ciência, mas também a suposta redenção da religiosidade. Tal qual o poema *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (2012), em que o poeta mineiro narra a morte do sineiro (religião), do microscopista (ciência) e da viúva (casamento burguês), Lima Barreto ironiza essas três sustentações de nossa civilização no conto "O oráculo", pois o oculista não resolve a cegueira, tampouco o curandeiro, e a esposa do protagonista, na irônica sugestão do desfecho, não lhe é fiel.

Esse texto, aliás, foi escrito em dezembro de 1914, momento em que a Europa já se via diante do drama da 1ª Guerra Mundial, cujo estopim, com o assassinato do arquiduque do Império Austro-húngaro, deu-se em junho do mesmo ano. Lima Barreto, portanto, está a nos dizer que não há redenção possível por intermédio de uma ciência que se converte em ferramenta de perpetuação do racismo, mas também em tecnologia para orquestrar genocídios. Foi o que também observou, cinco anos mais tarde, ao escrever em 1919 que "o destino da ciência, transformada em arma de guerra, foi nos embrutecer até ao mais último grau" (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 582). Lima teve a lucidez necessária para perceber as limitações da ciência e da tecnologia como uma pretensa redentora da humanidade. Isso se nota em outros momentos da sua obra, como o conto "A Nova Califórnia", escrito em 1910, no qual a ciência também surge conspurcada pela violência da ganância.

Ainda pensando a relação de Lima Barreto com a ciência de seu tempo, destaco o texto "O peso da ciência", cuja trama não se pode detalhar tanto por se tratar de um conto incompleto, mas que certamente aborda a questão da eugenia. No fragmento escrito por Lima Barreto, redigido em uma folha de rascunho do Ministério dos Negócios da Guerra, encontramos apenas um parágrafo em que se introduz o tema do conto. O narrador em 1ª pessoa afirma que apenas dois professores o marcaram ao longo da vida: uma moça branca de

olhos azuis da escola primária e o professor negro de História Universal. Numa marca autobiográfica, Lima Barreto realmente teve na infância uma professora primária que lhe marcara a memória. Ao descrever o professor de pele escura, afirma que "tinha de tal forma a pele negra, que o apuro de sua roupa branca e o asseio de seu corpo, mais realçavam a cor lustrosa" (*CC*, p. 566).

Trata-se, mais uma vez, de um exemplo daquilo que Lilia Schwarcz (2017) nomeia como "literatura negra", uma vez que as variações da cor de pele assumem um lugar fundamental nas descrições barretianas. O que mais me interessa, contudo, é o que o narrador personagem afirma adiante: "Foi pela quarta ou quinta lição que eu me prendi a ele. Tratava-se da divisão de raça" (*CC*, p. 566). Infelizmente, é essa a última frase do conto a que temos acesso hoje, então jamais saberemos o enredo que Lima Barreto pretendia elaborar sob o título de "O peso da ciência".[46] Todavia, o excerto confirma que o escritor carioca estava atento às questões do darwinismo social e da eugenia.

Como se nota, Lima Barreto não precisou ir à Europa para se tornar um crítico mordaz das supostas verdades científicas por ela exportadas. Isso nos auxilia a entender o momento em que esteve inserido e sua relação com as ideias que ao seu redor circulavam. Por essa razão, temas como eugenia, determinismo e darwinismo social são a base necessária para uma leitura sobre o desabrigo nos contos barretianos. O escritor carioca, aliás, também refletiu as contradições de seu tempo ao abordar diretamente a escravidão brasileira. Em seu diário, ainda no ano de 1903, Lima Barreto afirma que gostaria de escrever a *História da escravidão negra no Brasil* (*DI*, p. 4). Já na sua produção de contos, poderiam ser destacadas histórias como "Os negros", "Babá", "O escravo", "O destino do Chaves", "No tronco", "O caçador doméstico" e "A cartomante". Nesses contos, parte deles incompletos, a escravidão torna-se, a um só tempo, plano de fundo, enredo e personagem.

Com uma verve ousada para seu tempo histórico, Lima Barreto reúne narrativas nas quais o corpo negro figura em seu lugar de exploração física, psicológica e espiritual. Assim, oferece a nós, na posição de contemporâneos leitores, um quadro que, embora fraturado,

46 Langston Hughes escreveu o conto "Professor", cujo protagonista é também um professor negro. Na história, o docente enfrenta constrangimentos e impasses diante de potenciais financiadores brancos de seu projeto em uma pequena universidade. Essa convergência traz à tona uma reflexão sobre até que ponto a educação pode, de fato, emancipar. Existe educação que consiga, efetivamente, desmantelar o racismo ou o sistema educacional está fadado a reproduzir o racismo estrutural?

incompleto e interrompido pela morte precoce, desenha uma cartografia do Brasil, um Brasil que, nas letras de então, não seria representado. Lima, contudo, dá o tom da conversa e as cores das palavras com as quais constrói seu mundo. Mesmo quando incompletos, esses contos não podem ser ignorados, uma vez que nos fornecem fragmentos preciosos em relação à preocupação do autor com o regime escravocrata, como se lê no conto "Babá": "A raça lhe dava a doentia resignação para morrer miserável, na mesma terra que o sangue dera o que havia de requerer para amar e de humildade para obedecer e trabalhar" (*CC*, p. 564).

Portanto, este primeiro capítulo demonstrou os projetos nacionais em jogo na formação do Brasil e dos Estados Unidos. Lima Barreto e Langston Hughes, leitores e intérpretes de seu tempo, enxergaram a problemática desses discursos, de modo que até hoje seguem vivas as suas denúncias. Afinal, o racismo precisa estruturar-se como linguagem para atingir os corpos. É esse o terreno sobre o qual posso agora erigir a leitura dos demais contos, pois é a partir dessa consciência tão dolorosa quanto hodierna que vislumbro o significado dessas escritas. São, enfim, dois autores que, separados de nós pelo tempo, unem-se à nossa contemporânea experiência pelo desejo de ultrapassar esse trauma que se chama desabrigo.

3. VOLTAR PARA CASA QUANDO NÃO HÁ MAIS LAR: O DESABRIGO DO HOMEM NEGRO NA LITERATURA DE LANGSTON HUGHES E LIMA BARRETO

De fato, para a grande maior parte da humanidade a globalização está
se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego
crescente torna-se crônico. A pobreza aumenta e as classes médias
perdem em qualidade de vida. O salário médio tende a baixar. A fome
e o desabrigo se generalizam em todos os continentes.

— Milton Santos, *Por uma nova globalização*

Ah, a gente já se acostumou que a alegria pode ser breve
Mostre o sorriso, tenha juízo, a inveja tem sono leve
A espreita pesadelos são como desfiladeiros, chão em brasa
Nunca se esqueça o caminho de casa
O céu é meu pai, a terra mamãe
E o mundo inteiro é tipo a minha casa

— Emicida, *Casa*

UMA HISTÓRIA DE CASAS QUE NÃO ABRIGAM

Com o aumento nunca antes visto da industrialização europeia ao longo do século XIX, a forma de ser e estar no mundo se alterou profundamente. A teoria marxista, nesse momento, demonstrou como o acúmulo de capital gerou a criminalização da pobreza para manter uma estrutura social dividida pelo sistema de classes. Países de base escravocrata nas Américas desenvolveram um sistema similar, mas, nessas regiões, a criminalização da pobreza assume, num maior número de casos, um componente racializado, produzindo uma massa de pessoas negras tidas como ameaças à ordem social.

Neste capítulo, dedico-me a estudar de que forma os homens negros presentes na literatura de Langston Hughes e Lima Barreto são vítimas desse processo de diferentes formas, o que abre margem para um processo de culpabilização e, nos casos extremos, de extermínio desses corpos. Tudo isso se conecta ao desabrigo de forma específica ao observarmos a impossibilidade desses personagens de retornarem para casa, um movimento frustrado, interrompido ou dificultado nos contos de ambos os autores. Para tanto, estudo os contos "*Home*", "*Father and Son*", "*Berry*" e "*Mother and Child*", de Langston Hughes. Depois disso, concentro-me na análise de "O moleque", de Lima Barreto, em sintonia com os contos "O filho da Gabriela", "Por que não se matava" e "O único assassinato de Cazuza",

bem como relatos presentes no diário do autor e passagens de algumas crônicas. Argumento, portanto, que Lima e Hughes tematizaram a dificuldade de seus personagens voltarem às suas casas a fim de discutir as corporeidades afromasculinas em seus países.

Em seus estudos sobre a demolição de cortiços durante o Segundo Reinado no Brasil, o historiador Sidney Chalhoub chama atenção para o fato de que tais políticas embaralhavam, propositalmente, as noções de "classes pobres" e "classes perigosas", conceito utilizado pela primeira vez no começo dos 1800 e importado pelas elites brasileiras na virada do século XIX para o XX.

> (…) os pobres carregam vícios, os vícios produzem os malfeitores, os malfeitores são perigosos à sociedade; juntando os extremos da cadeia, temos a noção de que os pobres são, por definição, perigosos. (…) Assim é que a noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes consequências para a história subsequente do nosso país (CHALHOUB, 2017, p. 26).

Não é de hoje que raça e classe são fatores entrelaçados no Brasil. Assim, o processo que Chalhoub descreve não apenas criminalizou a pobreza em si, mas, muitas vezes, foi responsável por criminalizar a negritude, pois ocorre, até hoje no pensamento hegemônico, uma associação de homens negros à violência, à irracionalidade, à corrupção e ao crime. Nesse sentido, em torno da lógica de subjugar a masculinidade negra à noção bestial do descontrole criminoso, desenvolvo meu argumento sobre o desabrigo. No contexto de Hughes, está-se diante de um cenário de múltiplas violências e altos indícios de linchamentos contra homens negros. Já em Lima, trata-se de um contexto de recente abolição da escravatura, cujo desdobramento foi um projeto de segregação da população negra nos centros urbanos da Primeira República. A despeito das diferenças que demonstrarei a seguir, em ambos os casos está em jogo a perda da possibilidade de se ter um lar.

Baseado nisso, parto do princípio de que a ideologia burguesa associou o homem branco ao trabalho e à sustentação da família. Em contrapartida, o homem negro, destituído da posição de "trabalhador honesto" e enquadrado como "classe perigosa", não poderia ter para si um lar que se pretende burguês. Em outras palavras, se o homem negro sequer era considerado um ser humano até o fim do regime escravocrata, formar um lar nos moldes aburguesados que a sociedade ocidental espera seria uma tarefa interditada em diversos sentidos. Como essas narrativas entrelaçadas revelarão em perspectiva interseccional, a masculinidade negra é atravessada pela fissura do desabrigo, pois, quando tentam voltar para a proteção de uma casa, não há mais espaço que os aceite. Em lugar do afeto que o princípio

europeu de *sweet home* tem disseminado desde o século XIX, encontra-se o trauma de um lar cuja realização é muitas vezes impossível.

Desse modo, quero demonstrar como a ficção afrodiaspórica desconstrói — e subverte — a lógica do retorno, dado que, ao pensarmos na tradição ocidental da viagem, tendo seu mais emblemático exemplo na *Odisseia*, o retorno aponta para o aprendizado, isto é, trazer para casa o conhecimento que marca o fim de uma epopeia. Na literatura negra, por outro lado, esse fenômeno se traduz numa travessia de dor. O regresso não é marcado pelo aprendizado, pois não há um lar para o qual se possa retornar.

Portanto, no contexto dos séculos XIX e XX, no qual se inserem as obras de Lima Barreto e Langston Hughes, o retorno a uma casa dialoga com a noção de lar burguês. Sobre esse tema, o historiador Richard Sennet define como um declínio do homem público a passagem do princípio monárquico de sociabilidade para a lógica da família burguesa. É esse o momento em que se erigem as bases do que se entende hoje como "vida privada", marcando, portanto, a decadência do "homem público". Sennet demonstra que, com o início da era burguesa pós-Revolução Francesa, não houve mais lugar para esse sujeito "público" do Antigo Regime, uma vez que passam a valer as noções de lar íntimo, privado e acolhedor, características que a burguesia tão bem solidificou no pensamento ocidental. Eis o surgimento de uma rígida definição do que deveria ser considerado uma família.

> A respeitabilidade fundada na sorte: eis o fato econômico do século XIX, associado a uma demografia de expansão e de isolamento. Surge mais uma vez a dignidade da burguesia: instalar, contra essa economia, um lar estável, forçar a família enquanto um grupo a ter uma vida de propriedade rígida, era um ato de vontade, e demandava um certo rigor. Hoje, tais rigores parecem-nos sufocantes (SENNETT, 2014, p. 228).

Por isso, quando Michel Foucault se dedicou a estudar a história da sexualidade no mundo ocidental, debruçou-se sobre o aspecto normativo do modelo de vida que se desenvolveu a partir da era burguesa. Para o filósofo francês, responsável pela célebre teorização em torno da biopolítica, o modelo de sociedade que surge no Ocidente a partir do século XVIII tratou o sexo não com a simples censura, mas com uma proliferação de discursos que operam como dispositivos dedicados a organizar de forma rígida as categorias aceitas pelo modo de vida burguês. Sendo assim, é o momento da formulação de regras e ordens das quais a sociedade contemporânea ainda é herdeira, ou seja, as normas e interdições que caracterizam o imaginário comum de um "lar".

> A sociedade que se desenvolveu no século XVIII — chame-se burguesa, capitalista ou industrial — não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. Não somente falou muito e forçou todo mundo a falar dele, como também empreendeu a formulação de sua verdade regulada (FOUCAULT, 2015, p. 78).

De um lado, ocorreu a formação da família burguesa no momento histórico em que a intimidade do lar substituía o "homem público" do Antigo Regime; de outro, "a verdade regulada" de que nos fala Foucault deu forma e sentido ao que, a partir de então, passou a ser considerado uma família "correta" e "saudável", seguindo moldes heteronormativos, monogâmicos e eurocêntricos. Como se vê, os séculos XVIII e XIX exigem alguma atenção na teoria que aqui elaboro porque foram neles que o princípio moderno de "abrigo" foi consolidado pela branquitude europeia e difundido como a linguagem burguesa por excelência. Em resumo, homens brancos passaram a ser provedores repletos de direitos, mulheres brancas foram subjugadas à condição de "rainhas do lar" e, consequentemente, confinadas ao espaço doméstico. Para fora do princípio básico de humanidade, corpos negros foram conduzidos à periferia do capitalismo, de múltiplas formas desabrigados.

Nessa linha de raciocínio, em sua primorosa interpretação do romance oitocentista português, Mônica Figueiredo enxerga n'*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, a dicotomia entre o perigo do caos urbano e a proteção acastelada do lar burguês. Em uma conjuntura de acelerada evolução urbana, com aglomerações insalubres e aumento vertiginoso da mendicância, a urbe se torna selva e a casa, sob os rígidos padrões normativos da classe média em ascensão, configura, para o homem burguês, o espaço de proteção diante das incertezas e perigos da cidade grande. Figueiredo frisa que essa construção é feita por homens e para homens, destituindo o espaço de agência das mulheres vitorianas, por se tratar de "um tempo de decisões masculinas" (FIGUEIREDO, 2011, p. 85).

De fato, o aburguesamento da casa e a consequente criação da ideia de um *sweet home* são estratégias masculinas. Além disso, inserida num contexto de diagnóstico de anomalias e de classificação dos "pequenos perversos" (FOUCAULT, 2015, p.48), trata-se de uma formação excludente por várias outras razões. Na hierarquia de corpos que a colonização criou e a modernidade industrial aprofundou, a única existência aceita como norma no sistema de sociabilidade do lar burguês advém do patriarcado heteronormativo, mas também da branquitude. Com isso, noções aburguesadas como o espaço doméstico, a intimidade e a privacidade são conquistas, primordialmente, brancas.

Por esse motivo, o homem negro é posto em um papel social ambíguo, pois, se de um lado tem os privilégios de uma sociedade feita por homens e para homens, precisa também conviver com os dispositivos racistas presentes em sociedades de base colonial, pois, antes de ser considerado "homem", é primeiro socialmente interpretado como "negro". Logo, "a recuperação da condição de provedor familiar é, para o homem negro, historicamente também fenômeno recente" (CARNEIRO, 2020, p. 50). Em consequência disso, se o homem branco foi construído pelo discurso ocidental como o provedor da família, ao homem negro, desde os séculos XVIII e XIX, restou o espaço de criminoso, aproveitador e "malandro". Forma-se, então, uma série de dicotomias até hoje vigentes no senso comum, como preguiça x disposição, honestidade x corrupção e inocência x culpa.

Angela Davis argumenta que a constelação de princípios familiares que moldam o mundo ocidental têm em sua base premissas que excluem a experiência negra. Isso porque a escravidão, que até pouco tempo valia como norma e da qual somos herdeiros diretos, impossibilitava o aprofundamento de noções como família nuclear e sentimento afetivo do espaço doméstico. Afinal, filhos negros poderiam ser vendidos a qualquer momento, o que impossibilitava a formação dos laços que o imaginário burguês tanto defendia. Por esse motivo, a pensadora destaca o caráter excludente da própria ideia de "lar, doce lar".

> A ideologia burguesa — e particularmente seus componentes racistas — realmente deve possuir o poder de diluir as imagens reais do terror em obscuridade e insignificância e de dissipar os terríveis gritos de sofrimento dos seres humanos em murmúrios quase inaudíveis e, então, em silêncio (DAVIS, 2016, p. 127).

O antropólogo Roberto DaMatta, a propósito, dedicou boa parte de sua obra à análise da casa em oposição à rua. Em suas palavras, "tudo que está no espaço da nossa casa é bom, belo e decente, (…) ajudando a conciliar a nossa existência como indivíduos marcados pela impessoalidade vigente nas cidades, onde ninguém conhece ninguém, e como pessoas que têm uma residência dada por sangue e nascimento" (DAMATTA, 2004, p. 15). Com efeito, Sennet, Foucault, DaMatta e Figueiredo nos ajudam a refletir sobre o caráter normativo e acastelado do lar burguês ocidental produzido econômica e discursivamente a partir do século XIX, configurando-se como um espaço "sitiado por um número infinito de regras e interdições" (FIGUEIREDO, 2011, p. 62). No entanto, esses autores elaboram projetos intelectuais que não têm em seus horizontes uma leitura decolonial para considerar o elemento da raça como fundadora da ideia de lar. Por isso, a eles acrescento as reflexões de Sueli

Carneiro e Angela Davis, de modo a demonstrar uma outra dimensão do tema: além de confinar mulheres brancas burguesas à passividade, essa estrutura de lar destitui o sujeito negro de sua morada, um movimento que fere de maneira física e simbólica. Ou seja, se o lar foi uma ideia configurada pelo discurso masculino branco, fazendo com que mulheres burguesas estivessem inexoravelmente secundarizadas nesse regime de forças, para a população negra, em tantos casos, sequer casa há. Assim, sendo o lar o reconhecimento afetivo de uma herança (DAMATTA, 2004), perder esse espaço é ter uma fissura em sua genealogia, ressaltando o caráter violento da escravidão negra no que se refere à perda de memórias, ancestralidades e raízes.

No ensaio *O lar do estrangeiro*, Toni Morrison chama atenção para a relação de estranhamento que o sujeito negro tem com seu país devido à falta de um lar que o abrigue. Nessa discussão, a autora frisa que a casa é, por excelência, um tema racializado. Desse modo, conclui que "os autores africanos e afro-americanos não são os únicos a se debruçar sobre esses problemas, mas têm um longo e singular histórico de confrontos com eles. De não se sentirem em casa no próprio país; de estarem exilados no lugar ao qual deveriam pertencer" (MORRISON, 2019, p. 130). Não por acaso, em seu célebre romance *Amada*, essa relação entre o homem negro e a formação de um lar ganha forma na descrição de um dos principais personagens da trama: "Circular. Andar. Correr. Se esconder. Roubar e continuar. Apenas uma vez foi possível para ele ficar num lugar só — com uma mulher ou uma família — durante não mais que uns poucos meses" (MORRISON, 2007, p. 99).

Como se vê, a modernidade ocidental de base colonial não deu ao homem negro o direito de criar um lar, pois estabelecer-se em uma casa e constituir uma família era prática interditada aos escravizados e, com a vinda da abolição, pouco disso se altera. Não à toa, Morrison afirma que esse foi o tema motivador durante o processo de elaboração do romance *Amada*: "Ela não podia ficar do lado de fora; tinha de entrar na casa. Uma casa de verdade, não uma cabana. Uma casa com endereço, onde antigos escravos vivessem independentes" (*ibidem*, p. 12).

São inúmeras as consequências desse processo excludente de formação do lar. Uma vez que o homem negro é deslocado da posição de possível "provedor" dentro desse sistema de regras e normas, seu corpo é impelido à condição de ameaça. No caso do Brasil, as "classes perigosas" se tornam um discurso recorrente na Primeira República. Nos Estados Unidos, esse será o principal fator de sustentação da chamada cultura dos linchamentos, isto é,

assassinatos de homens negros pelas mãos de multidões de homens brancos, fenômenos os quais, na virada do século XIX para o XX, foram alçados ao nível de verdadeiros espetáculos públicos no sul dos Estados Unidos. Na literatura de Lima Barreto, essa realidade ganha contorno com maior nitidez ao considerarmos a tendência autobiográfica de sua obra. Por esse motivo, personagens inspirados no próprio autor, como Zeca, de "O moleque", mas também o escrivão Isaías Caminha e o protagonista de "O único assassinato de Cazuza", são ilustrações contundentes desse processo de criminalização. Nas obras de Hughes, o tema aparece, na maioria dos casos, em suas emblemáticas descrições dos crimes de ódio e dos linchamentos.

HOMENS DO IMPOSSÍVEL RETORNO

Antes de nos debruçarmos sobre as obras de Hughes e Lima, considero relevante oferecer um breve panorama literário do desabrigo do homem negro e a impossibilidade de retornar ao lar. Esse tema aparece em diferentes momentos das literaturas brasileira e estadunidense, o que demonstra como os autores desta tese fazem parte de uma longa tradição afrodiaspórica de remontar o tema da casa por meio das letras.

No Brasil, há o caso de *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1881. Considerado um marco inicial para o estilo naturalista no Brasil, o livro narra a história de José Pedro da Silva, um comerciante português que se envolve com Domingas, uma mulher negra escravizada que daria à luz Raimundo, o "mulato" bastardo protagonista da trama. Em certo sentido, a tentativa frustrada de voltar para casa é o tema central do romance de Azevedo, uma vez que o menino mestiço, fruto de um relacionamento clandestino, é mandado para Portugal e retorna já crescido para seu local de infância no Maranhão.

Chegando lá, apaixona-se pela jovem branca Ana Rosa, mas é impedido de casar-se com ela. No fim do romance, Raimundo tenta fugir com Ana, mas é assassinado por Luís Dias, seu rival que também pretendia se casar com a jovem. A mulher, que estava grávida de Raimundo, sofre um aborto devido ao choque de ver o cadáver do "mulato". Por fim, a jovem acaba por se casar com Luís e o livro se encerra com os três filhos que teve com o assassino de Raimundo. Como se nota, não há abrigo possível para o jovem "mulato", pois, quando tenta retornar para casa, não apenas é assassinado, mas também seu filho morre ainda no ventre da mãe. O único lar possível, no final da trama, é a família hipocritamente burguesa de

Luís, Ana e suas crianças, ratificando o que, nos Estados Unidos, convencionou-se chamar de *Tragic Mulatto*.

Ainda na tradição naturalista brasileira, encontramos o romance *Bom-crioulo*, de 1895. Revolucionário por tratar da homossexualidade ainda no século XIX, o livro narra a história do negro Amaro, que se alista na Marinha e apaixona-se pelo jovem branco Aleixo. Envolvendo-se afetiva e sexualmente, os dois passam a frequentar uma pensão no Rio de Janeiro em que poderiam ter algum tipo de privacidade com a ingênua tentativa de erigir um lar que lhes fosse acolhedor. O desabrigo, contudo, é inevitável para Amaro, que, nesse caso, é duplamente outro porque, além de negro, almeja para si um lar homossexual. Mais uma vez, é o retorno para casa que concretiza a impossibilidade desse sujeito, pois, quando tenta retorna à pensão ao final do romance, Amaro descobre que Aleixo estava se envolvendo com D. Carolina, a dona da pensão. Num ataque de fúria, o "bom crioulo" que nomeia o romance mata o amante branco e termina a história diante de um futuro em que, provavelmente, não haveria qualquer tipo de abrigo.

Na contemporaneidade, também é esse o tema de que trata o autor Jeferson Tenório no romance *O avesso da pele*, de 2020. No livro, um jovem negro narra a vida do pai morto pela polícia durante uma trágica abordagem enquanto voltava para casa. Em um episódio de violência desmedida e assassinato de um inocente, Tenório joga luz sobre a necropolítica que conduz a forma como a sociedade brasileira se organiza. Trata-se, enfim, de um olhar contemporâneo sobre a impossibilidade do homem negro regressar ao seu lar, uma experiência que, atravessando os séculos, conecta-se ao presente.

Já no caso da literatura estadunidense, o tema da casa é basilar em um dos mais importantes romances do início do século XX, *The Great Gatsby*, publicado pela primeira vez em 1925 por F. Scott Fitzgerald. Nesse livro, o cenário que chama atenção são as luxuosas mansões onde são organizadas as festas próprias dos *Roaring Twenties*, nome dado à década de 1920 nos Estados Unidos, marcada pelo otimismo pós-1ª Guerra Mundial, mas também pelo excesso de consumo que haveria de se tornar um dos catalisadores da crise de 1929. Enquanto homens negros eram linchados aos milhares e impedidos de exercer fundamentos básicos da cidadania, uma geração de intelectuais e escritores brancos pôde celebrar uma vida intensa, efêmera e banal em meio às luzes da modernidade urbana. Foi o momento em que a chamada "geração perdida" mudou-se para a capital francesa, cidade que se tornou o centro

intelectual do Ocidente. Afinal, *Paris é uma festa*, como haveria de declarar o título da obra póstuma de Ernest Hemingway.

É verdade que a Renascença do Harlem na década de 1920 também celebrou a vida ao som do *jazz*, mas essa manifestação se deu num terreno de tensão. Assim, quando trago para o centro da discussão crítica a tradição afrodiaspórica desse período histórico, não apenas pretendo revisitar autores, em geral, menos estudados, mas também questionar a própria noção de cânone e historiografia literária. De fato, o entreguerras produziu escritores fundamentais para a língua inglesa do século XX, como os já mencionados Fitzgerald e Hemingway, mas também, e não apenas, John dos Passos e Gertrude Stein. Acontece, contudo, que as narrativas dos *Roaring Twenties*, seus desejos, dramas e angústias, abarcam somente parte da experiência dos Estados Unidos desse período e, quando nos voltamos à realidade da população recentemente alforriada, percebemos que a conjuntura é consideravelmente mais complexa. Meu ponto central neste capítulo, portanto, é que esse contraste se traduz no tema do desabrigo.

As casas sejam talvez os exemplos mais contundentes de herança em diferentes sociedades do mundo ocidental, pois é através desse tipo de transmissão de riqueza ao longo das gerações que o poder se mantém. Em outras palavras, a branquitude apenas se perpetua como sistema de poder que rege as relações sociais tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, porque as mesmas famílias conseguem projetar estratégias de manter suas posses entre os seus. Não por acaso, os casamentos inter-raciais até pouco tempo eram impensáveis e hoje ainda carregam o estigma de um tabu.

Se no século XVIII essas sociedades eram controladas por homens brancos que comercializavam seres humanos, seria ingênuo acreditar que, no decorrer de alguns poucos séculos, essa estrutura acabaria. Pelo contrário, foram encontradas formas mais sofisticadas de mantê-las, driblando os avanços alcançados no âmbito dos direitos civis nas últimas décadas. Prova disso está no fato de que, apesar de serem 13% da população dos Estados Unidos, os negros representam hoje quase 40% da população em situação de rua (NATIONAL ALLIANCE TO END HOMELESSNESS, 2023). Desabrigo, portanto, não é metáfora ou apenas o conceito que pretendo desenvolver, mas um assunto urgente que parece não mobilizar as autoridades do Estado neoliberal burguês, visto que, com raras exceções, preocupam-se também em perpetuar um sistema de regras, normas, valores, crenças e poderes que seleciona aqueles que terão direito a um teto.

Por isso, vale um retorno ao século XIX para pensar no extraordinário *12 anos de escravidão.* Nesse caso, o drama do retorno ao lar transborda as linhas da ficção, pois estamos a tratar de um diário verídico. O livro se baseia no relato de Solomon Northup, publicado em 1853, e acompanha o desespero de um homem negro que, tendo nascido livre no estado de Nova York, foi sequestrado e, literalmente, impedido de voltar para casa. Depois de doze anos de trabalhos forçados, Northup conseguiu provar sua origem como homem livre e retornar para seu estado, história que decide registrar no livro de memórias que se tornou um *best-seller*. Mesmo que o final de seu diário dê algum conforto por ter conseguido escapar da escravidão, Northup ressalta como a sua filha Margaret, doze anos mais tarde, não o reconhece quando o vê voltar. Essa passagem, embora breve no final do texto, é um indício relevante da dificuldade desse retorno, visto que reconstruir um lar depois de tamanho trauma é uma tarefa das mais dolorosas.

No período histórico que me interessa estudar, houve o romance *Home to Harlem*, de 1928, do autor estadunidense-jamaicano Claude McKay, cuja participação na Renascença do Harlem foi, ao lado de Langston Hughes, fundamental na consolidação do movimento. No enredo, o protagonista negro Jake Brown é um desertor do exército norte-americano durante a 1ª Guerra Mundial. O jovem decide abandonar o conflito na França e voltar para casa no Harlem, em Nova York. Ao longo do livro, que se tornou uma das obras mais representativas da literatura negra produzida nos anos 1920, McKay consegue, com sucesso, representar as agruras daquela vida e, da mesma maneira, a influência indispensável do *blues* e do *jazz* naquele caldo cultural.

Confirmando a hipótese do desabrigo como tema compartilhado por esses sujeitos, o final do romance conecta essa vasta experiência afrodiaspórica e transnacional. Com medo de ser preso por deserção, Jake não pode mais ficar no Harlem e termina sua história fugindo para Chicago. Ainda que não seja brutalmente assassinado como os personagens de *O mulato* e *O avesso da pele*, não há abrigo possível para esse homem e, demonstrando a ironia presente no título da obra, não há um lar que lhe seja próprio ao tentar retornar para a sua casa no Harlem.

Ao longo do século XX, ressalto, dentre várias outras, as obras *To Kill a Mockingbird*, publicado em 1960 por Harper Lee, e *If the Beale Street Could Talk*, lançado em 1974 por James Baldwin. O romance de Lee conta a história de um advogado branco no Alabama dedicado a defender um homem negro acusado injustamente de estupro. Já no livro de

Baldwin, encontramos a história de Tish e Fonny, um jovem casal negro em Nova York que vê seus sonhos de formar uma família ruírem quando, durante a gravidez da protagonista, seu marido é acusado de estupro. Dessa forma, ambos os livros relacionam a impossibilidade de possuir um lar com o mito do estuprador negro (DAVIS, 2016, p. 177), sobre o qual pensaremos neste capítulo. *Home* é também o título do romance de Toni Morrison publicado em 2012. A narrativa do romance se constrói a partir do jovem Frank Money, que na década de 1950 está voltando para os Estados Unidos após servir na Guerra da Coréia (1950 – 1953). Parte fundamental da trama é o reencontro do rapaz com sua irmã, enquanto precisa lidar com os muitos traumas que trouxe consigo após a experiência na guerra e o retorno ao lar.

Todos exemplos nos mostram como tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, autores brancos e negros têm trabalhado o tema do homem negro e sua impossibilidade de retornar ao lar. Lendo as narrativas de Langston Hughes e de Lima Barreto, encontraremos em ambos a impossibilidade de acastelar-se numa morada. Talvez por isso, aliás, Lima tenha chamado a própria casa de "Vila Quilombo", na tentativa de refugiar-se de um mundo que era todo feito contra ele. Também talvez seja essa a razão pela qual Langston Hughes viajou tanto e chamou sua segunda autobiografia de *I Wonder as I Wander,* uma tentativa, quem sabe, de encontrar um lar que pudesse chamar de seu enquanto perambulava por tantas distintas paisagens.

Além disso, se a branquitude se pressupõe patriarcal e heteronormativa, precisamos manter no horizonte que, em suas vidas pessoais, a não-formação de um lar de moldes burgueses passa por uma sexualidade não-normativa. Não pretendo argumentar que ambos eram homossexuais, uma conclusão que me parece precipitada, mas certamente os dois performaram uma sexualidade destoante do modelo heterossexual, monogâmico e reprodutor que se esperava dos homens no início do século XX.

Lima Barreto nunca se casou, não teve filhos e, numa afirmativa de peculiar tom *queer*, afirmou no fim da vida que havia se casado com a literatura (BARRETO, 2017, p. 279). Langston Hughes, que igualmente não se casou e não teve filhos, foi considerado assexual pelo biógrafo Arnold Rampersad (1988, p. 69) e, até hoje, divide leitores e estudiosos nos questionamentos sobre sua sexualidade. No filme *Looking for Langston*, de 1989, o diretor Isaac Julien borra as fronteiras do real e do ficcional para imaginar uma atmosfera negra de homoafetividade e recompõe, assim, a memória do escritor. Não é viável aprofundar aqui esse ponto porque a sobreposição dos marcadores sociais da

homossexualidade negra exigiria, por si só, uma outra tese para ser explorada pelas lentes dos *Black Queer Studies*. Contudo, independente da conclusão sobre a sexualidade de Lima e Hughes, ambos fugiram dos padrões, regras, limitações e normas que o lar burguês impunha (e ainda impõe).

Neste capítulo, então, o desmoronamento de um abrigo, de uma linguagem e de uma memória é a violência íntima que atravessa a negritude e erige barreiras diante da árdua tentativa de humanização. Tanto nos corpos linchados que surgem nos contos de Langston Hughes, quanto nas acusações injustas presentes nas narrativas de Lima Barreto, o que vemos é uma impossibilidade de ser. Sobretudo, trata-se da incômoda e atual realidade de que nada há de imparcial numa justiça que, na teoria e somente nela, atende a todos. Enquadrados como suspeitos de crime, obrigados a estarem sempre sob o radar do medo, ser um homem negro, na tentativa de construir em torno de si um abrigo, é estar, permanentemente, em alerta.

Não se trata, entretanto, de uma mera constatação do desabrigo. Aqui, analisar a trajetória desses corpos é também vislumbrar possibilidades de resistência. No caso extremo da escravidão e dos linchamentos físicos, há a brutal resposta de uma reação também extrema: o suicídio, que, no jogo colonial da branquitude, transforma-se numa ferramenta de resistência. Contra a violência simbólica do linchamento moral, há uma resposta inconformada que, transgressora, nega a subalternidade silenciosa que há cinco séculos tenta se afirmar como norma. É tudo isso que estudaremos a seguir mapeando a geografia de sentidos composta por discursos, casas e corpos.

3.1. PAIS E FILHOS, TRAVESSIAS DE TANTA DOR: A QUESTÃO DOS LINCHAMENTOS NA FICÇÃO DE LANGSTON HUGHES[47]

> No regresso, o dia já nasceu. (…) Houve um incêndio. Que casa foi? Quem é que foi? Papá? Salta da camioneta, acelera o passo, procura caras conhecidas, mas toda a zona está vedada. Cheira intensamente a queimado, Aquiles tem o coração aos pulos, a respiração acelera, a cabeça lateja, onde ficava sua casa há agora um buraco escuro e molhado, esventrado, despido, à vista. Não sobrou nada.
>
> — Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*

> Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca! Fizer? Qual, nem precisa mesmo fazer para ser logo chamado de monstro.
>
> — Abdias Nascimento, *Sortilégio*

A HISTÓRIA DE UM MEDO INVENTADO

Já vimos como nos Estados Unidos do final do século XIX, após a Guerra Civil (1861 – 1865) e a consequente abolição da escravatura, foram criadas ferramentas diversas de coerção dos corpos de ex-escravizados. No caso dos homens negros, a associação de suas imagens à violência irracional e à hipersexualização resultou no temor coletivo advindo da farsa de que todo homem negro representava um perigo para as mulheres brancas, pois "quem diz estupro, está dizendo preto" (FANON, 2008, p. 144). Analisando estes dados, estudados por Angela Davis sob a noção de "mito do estuprador negro", é perceptível que o imaginário racista em torno desses homens se desdobra em uma relação irracional e injusta sobre o julgamento desses crimes. Isso culmina, em última instância, na proliferação de linchamentos e, até hoje, na exorbitante quantidade de homens negros vítimas de violência policial ou de prisões injustas.

> (…) Como resultado, são consideravelmente poucos os homens brancos processados pela violência sexual que cometeram contra essas mulheres. Embora estupradores raramente sejam levados à justiça, a acusação de estupro tem sido

47 No momento em que a pesquisa estava em reflexões iniciais, uma versão muito preliminar desta seção foi publicada no artigo *Voltando para casa, não consigo respirar: pensando os linchamentos racistas no sul dos Estados Unidos a partir da literatura de Langston Hughes* (CHAGAS, 2020). O texto pode ser encontrado na Revista IPOTESI, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), v. 24, n. 2, p. 65-74, jul./dez. 2020.

> indiscriminadamente dirigida aos homens negros, tanto os culpados quanto os inocentes. Por isso, dos 455 homens condenados por estupro que foram executados entre 1930 e 1967, 405 eram negros (DAVIS, 2016, p. 177).

Conforme demonstra a intelectual, a proporção de homens negros condenados por estupro assusta ao compararmos aos números dos brancos. Na verdade, a formação de sociedades escravocratas se deu, em grande parte, através da violência do homem branco contra a mulher negra e indígena (NASCIMENTO, 2016). No entanto, uma das perversidades do discurso colonial é inverter essa balança, transformando o homem negro em ameaça constante para as mulheres brancas. A propósito, ainda nos anos 1910, Lima Barreto, sempre atento ao que acontecia ao redor do mundo, já havia postulado, em seus próprios termos, o que a teórica estadunidense intitula como "mito do estuprador negro".

> Os linchamentos são crises agudas desse estado de espírito da população yankee branca, que, com aquela mentalidade própria às multidões fanatizadas por isto ou aquilo, procura justificar a seus olhos e aos dos estranhos os seus atos selvagens com supostos e fantásticos atentados à honestidade das mulheres brancas, por parte dos negros.
> Seria tolice negar que tal fato se possa dar uma ou outra vez; mas, assim, quase todos os dias, é impossível e nada faz admitir a sua verossimilhança. Um comissário inglês, cujo relatório o Jornal do Comércio publicou há anos, encarregado de estudar essa questão de raças nas Antilhas inglesas, nega-o; e, nós, que vivemos entre pretos e brancos, não podemos afirmar com honestidade que seja isto aqui coisa comum. Ao contrário: as estatísticas e o noticiário dos jornais demonstram que longe do estupro e de violação serem crimes negros, são crimes brancos (BARRETO, 2004, vol. 1, p. 585 – 586).

Assim, percorrendo a história das Américas, são inúmeras as narrativas que confirmam o que percebera Lima Barreto. É o caso, por exemplo, de Thomas Thistlewood, um jovem inglês branco da alta classe que viveu no século XVIII e partiu para a Jamaica no objetivo de fazer fortuna. Consolidou-se lá como senhor de escravizados e sua história foi registrada pelo pesquisador Douglas Hall na série intitulada *Estudos Caribenhos da Universidade de Warwick* (*apud* MORRISON, 2019). Thistlewood, assim como outros homens brancos de seu tempo, registrava suas violências sexuais com riqueza de detalhes. A naturalidade com a qual Thistlewood escreveu essas violências em meio a anotações sobre a economia local, o funcionamento da fazenda, as suas tarefas e o cultivo da terra aponta para a total normalização da violência sexual por parte do senhor branco, o que à época recebia o nome de *droit du seigneur* (direito do senhor). Talvez aqui possamos recorrer à noção de banalidade do mal (AREDNT, 2013), visto que Thistlewood reproduz um comportamento

tido como normal, corriqueiro e, na sociedade de seu tempo, naturalizado. Era como se seguisse a "ordem" natural que dele se esperava na posição que exercia na colônia caribenha.

Na ponta de uma hierarquia social, reproduz a sua posição de poder não apenas pelo ato violento em si, mas pelo registro do que fez. Ao escrever em seu diário quando, como e onde cometia as violências, Thistlewood nos serve de exemplo para uma discussão extremamente atual: o estupro como imposição do poder. Afinal, o prazer sádico obtido pelo criminoso não é o do estímulo sexual, e sim o da subjugação da vítima, que, nesse caso, tornava-se parte do macabro caderno de "conquistas" do jovem britânico.

Trago esse exemplo como uma dentre as diversas histórias de violência sexual do homem branco contra mulheres negras nas Américas — além, é claro, das repetidas e inomináveis violências também cometidas contra mulheres indígenas. Assim, "o mito do estuprador negro" consegue, ao mesmo tempo, criminalizar a masculinidade negra e assegurar privilégios do homem branco. Trata-se, então, de um marcador social da diferença cujo objetivo nada tem de gratuito ou ingênuo, pois "esse processo de identificação do estrangeiro tem uma reação esperada: um medo exagerado do outro" (MORRISON, 2019, p. 44).

Ao pensar o projeto colonial britânico na Índia, Spivak analisa a proibição da queima da *sati*, isto é, a queima da "boa esposa", um ritual no qual a viúva se sacrificava nas chamas da pira funerária do falecido marido. Evidentemente, há uma base violenta nessa tradição hindu, mas, conforme ressalta Spivak, sua proibição pelo governo imperialista britânico teve como objetivo reforçar a ideia de "homens brancos procurando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura" (SPIVAK, 2010, p. 115). Nesse sentido, o brasileiro Jessé Souza destaca que nos negros as virtudes de "potência" são subvertidas de modo animalizante, criando uma apreciação ambígua que desencadeia a noção falaciosa de criminalizar esses sujeitos.

> Até as supostas virtudes do negro são ambíguas, posto que o animalizam com a força física e o apetite sexual. O grande problema dessas hierarquias que se tornam invisíveis e pré-reflexivas é sua enorme eficácia para colonizar a mente e o coração também de quem é inferiorizado e oprimido (SOUZA, 2019, p. 23).

Mantendo-me fiel ao intuito de ressaltar o caráter contemporâneo de todas essas leituras, é crucial ressaltar que nada há de abstrato ou historicamente distante nessas falácias. O século XXI é apenas um irmão mais novo do XIX. Basta pensarmos, por exemplo, nos crimes de 17 de Junho de 2015, na cidade de Charleston, na Carolina do Sul. Nesse dia, um

homem branco entrou na *Emanuel African Methodist Episcopal Church,* uma tradicional igreja negra da região, e, durante uma sessão de leitura e estudos da Bíblia, abriu fogo contra os fiéis, tirando a vida de nove pessoas negras: Reverendo Pinckney, Tywanza Sanders, Cynthia Hurd, DePayne Middleton-Doctor, Sharonda Coleman-Singleton, Susie Jackson, Ethel Lee Lance, Daniel Simmons e Myra Thompson.

O nome do assassino é Dylann Storm Roof, adepto das ideologias neonazistas e membro de grupos defensores da supremacia branca. Criminosos dessa natureza não são casos raros nos Estados Unidos, mas o que chama atenção nesse episódio em particular são os gritos de Roof ao disparar contra as vítimas: "Vocês estupram nossas mulheres e estão tomando o nosso país. Vocês têm que ir embora", segundo relatado pela historiadora Karen Cox (2021, p. 150, tradução minha). Percebe-se, com base nisso, que a lógica nefasta do mito do estuprador negro, desde o século XIX, serve, na verdade, para encarcerar, violar e eliminar esses corpos, assegurando, com isso, a manutenção do contrato racial da branquitude (MILLS, 1997).

Ainda mais recentemente, outro episódio trágico se junta à tão longa lista de crimes praticados pelos defensores da supremacia branca. No dia 14 de maio de 2022, Payton Gendron, assassino branco de 18 anos, entrou num supermercado frequentado, majoritariamente, por pessoas negras e tirou a vida de dez inocentes na cidade de Buffalo, no estado de Nova York. O criminoso era associado às ideias da chamada *Replacement Theory* (Teoria da substituição). Trata-se de um ideário racista oriundo da extrema-direita francesa e, sob premissas neonazistas, disseminado pelo teórico da conspiração Jean Renaud Camus. Segundo essa absurda lógica, haveria em curso na França uma "substituição" de brancos por não-brancos devido à queda das taxas de natalidade e ao grande fluxo migratório para o país. De forma anticientífica e xenofóbica, Renaud associa à presença muçulmana na França à decadência da "verdadeira" cultura francesa da branquitude. De acordo com ele e seus apoiadores, portanto, a população branca estaria sendo ameaçada pela presença dos sujeitos racializados.

Tais ideias, tão falaciosas quanto perigosas, já foram refutadas inúmeras vezes e comprovadas como paranoias sem fundamento (JENKINS, 2011). Apesar disso, num tempo de rápida proliferação de mentiras, as ideias da "substituição" espalharam-se por outras partes do mundo. Esses princípios reverberaram, por exemplo, nos Estados Unidos, cujo histórico de linchamento contra homens negros serve como um terreno fértil para diversos episódios de

terrorismo doméstico. No caso dos crimes de Payton Gendron, a suposta invasão de pessoas negras nos Estados Unidos serve como metáfora da violação da "pureza", de modo que reforça o imaginário racista de homens negros como potenciais estupradores (nesse caso, da própria nação). Examinados em perspectiva comparada, todos esses casos, do século XVIII ao XXI, demonstram a estratégia articulada de criar o homem branco no imaginário coletivo como o único legítimo detentor da brutalidade em prol da defesa de mulheres brancas, ao passo que o negro se torna uma categoria sub-humana de masculinidade em seu caráter "ameaçador" e, dessa maneira, um corpo que não pode ser jamais acolhido.

O VIOLINO QUE NÃO O SALVOU: LENDO "HOME"

O drama vivido por homens negros impelidos ao lugar de ameaças está presente no conto "*Home*", de Langston Hughes, no qual o autor "denuncia que tipo de lar os negros norte-americanos de seu tempo poderiam encontrar no próprio país, em contraste aos direitos já adquiridos na Europa" (CHAGAS, 2019, p. 102).[48] Se no clássico *12 anos de escravidão* Solomon Northup ressalta a importância que o violino teve em seu tempo no cativeiro, o protagonista Roy Williams do conto de Hughes, após viver na Europa, onde aprendeu a tocar violino com os grandes mestres, decide voltar para a casa nos Estados Unidos. É na sua terra natal, no entanto, que encontra um destino tão comum a outros homens negros daquele tempo, dentro e fora da ficção. Ao conversar com uma mulher branca em uma rua pública, a multidão de homens brancos que o vê não admite aquele tipo de "ousadia", mas o jovem, acostumado à vida na Europa, percebe o que acontecia quando já era tarde demais.

> They saw Roy remove his gloves and bow. When Miss Reese screamed after Roy had been struck, they were sure he had been making love to her. And before the story got beyond the rim of the crowd, Roy had been trying to rape her, right there on the main street in front of the brightly-lighted windows of the drug store. Yes, he did, too! Yes, sir! (*TWOWF*, p. 48).[49]

48 "*Home*" foi brevemente analisado no trabalho *Pérolas negras na periferia* (CHAGAS, 2019). Nessa ocasião, o conto foi utilizado a fim de pensar a forma como o escritor elaborou a oposição entre os Estados Unidos e a Europa por intermédio de sua ficção. Aqui, interessa-me aprofundar a leitura da cena final da história em torno do tema do desabrigo.

49 Eles viram Roy tirar as luvas e curvar-se para cumprimentá-la. Quando Miss Reese gritou ao primeiro golpe que o atingira no rosto, tiveram certeza de que ele estava tentando fazer sexo com ela. E, antes que aquela história rompesse os limites da multidão, dizia-se que Roy já havia tentado estuprá-la, bem ali na rua principal, em frente às janelas bem iluminadas da farmácia. Sim, ele tentou! Sim, senhor! (*TWOWF*, p. 48, tradução minha).

Acusado injustamente de estupro, Roy é atacado por uma multidão raivosa de brancos, cujos membros destroem suas roupas. É nessa passagem que, simbolicamente, o protagonista negro volta a ser aquilo que a multidão branca esperava dele: não o distinto músico de terno, mas um corpo sujo, de vestes torpes e boca coberta de sangue. Roy toma consciência de seu triste fim e percebe que jamais verá novamente sua mãe. Assim, tal qual os jovens escravizados separados à força de suas famílias, o personagem de Langston Hughes tem sua genealogia interrompida, demonstrando que a negritude muitas vezes é um trajeto fissurado de narrativas roubadas.

> Roy looked up from the sidewalk at the white mob around him. His mouth was full of blood and his eyes burned. His clothes were dirty. (…) He knew he would never get home to his mother now (*TWOWF*, p. 48).[50]

Nesse ponto, retoma-se o tema da casa já evocado no título do conto, pois não ter um lar é estar privado de um espaço no qual se possa construir uma família. Em "*Poor Little Black Fellow*", Langston Hughes explora, de maneira distinta, o mesmo tema, pois, como já demonstrei, Arnie procura em Paris um lugar que pudesse ser sua casa e, assim como Roy Williams, os Estados Unidos jamais poderiam ser uma *home.* Comparativamente, o protagonista de "*Poor Little Black Fellow*", que decide ficar na França, tem direito a construir para si um lar, mas em "*Home*", como Roy ousou voltar para os Estados Unidos, a ele é interditado o direito a um abrigo, tornando-se um corpo violentado e punido por atrever-se a cogitar um retorno que para ele estaria sempre proibido. É aqui, portanto, que vejo na própria linguagem uma resistência, pois montar a narrativa da diáspora é, por si só, um ato de sobreviver aos silenciamentos que o projeto colonial estruturou e que, ainda hoje, são perpetuados.

Nessa ótica, tecer uma reflexão sobre o abrigo do lar é, invariavelmente, pensar em famílias, heranças e ancestralidades. No caso da diáspora negra, como se sabe, essa é uma narrativa absolutamente fragmentada, marcada pela perda, pela ausência e pelo trauma. Seja a genealogia que se perdeu na travessia do Atlântico, seja o genocídio orquestrado pelo Estado que hoje tira a vida de filhas e filhos em tantas famílias negras; a modernidade no mundo ocidental teve como um de seus preços a interrupção da experiência negra. Assim, a

50 Roy olhou, jogado na calçada, para a multidão branca ao seu redor. Sua boca estava cheia de sangue e seus olhos queimavam. Suas vestes estavam sujas. (…) Ele sabia que nunca mais voltaria para casa e veria sua mãe (*TWOWF*, p. 48, tradução minha).

separação das famílias e a perda do que lhe é ancestral são marcas que operam como pedra angular no que se refere à trajetória afrodiaspórica. É o que conta Morrison ao narrar a mãe escravizada que não veria seus filhos.

> O último de seus filhos, que ela mal olhou quando nasceu porque não valia a pena tentar aprender traços que você não veria chegar à idade adulta mesmo. Sete vezes tinha feito isso: segurando um pezinho; examinado a gordura da ponta dos dedos com seus dedos — dedos que ela nunca viu se transformarem em mãos de homem ou mulher que uma mãe reconheceria em qualquer parte. Ela não sabia até hoje que aspecto tinham seus dentes permanentes; ou como sustentavam a cabeça ao andar (MORRISON, 2007, p. 191).

Na perspectiva transnacional da diáspora e da escravidão, o fragmento converge com a brasileira experiência de Joana, a personagem da escritora negra Maria Firmina dos Reis, cuja voz em desespero muito nos faz lembrar do lamento presente na escrita de Toni Morrison diante dos filhos arrancados: "Não tenho pena de morrer, tenho pena de deixar meus filhos… Meus pobres filhos!… Aqueles que me arrancaram destes braços… este que também é escravo!…" (REIS, 2018, p. 7). Dentro e fora da ficção, portanto, o regime escravocrata fez com que mães negras perdessem seus filhos compulsoriamente ao serem vendidos a depender das vontades do senhor. No contexto de Langston Hughes, quando já não mais havia escravidão formal, os linchamentos também sequestravam o direito dessas mães de zelarem por seus filhos. Segundo levantamento feito por Litwack (2000), foram linchados nos Estados Unidos ao menos 4.742 pessoas negras entre 1882 e 1968. Expostos à imprevisível e brutal violência, voltar para casa tornava-se, tantas vezes, tão utópico quanto um retorno à África diante do horizonte impassível do Oceano Atlântico.

Sendo assim, na tessitura literária de "*Home*", podemos compreender a expulsão de Roy Williams e seu assassinato nos arredores daquela cidade como uma cena primordial de desabrigo. A multidão raivosa, animalizada pelo narrador, expulsa-o durante o assassinato, pois naquele espaço seu corpo não era bem-vindo. Portanto, para pensarmos a segregação e a violência dos linchamentos, é incontornável refletirmos a respeito da questão do território, pois, no que se refere ao não-pertencimento produzido pelo racismo, "lugar", "espaço", "território" e "região" são noções fundamentais na geografia de sentidos produzida em torno de certos corpos. É justamente por isso que, no processo ritualístico do linchamento, o corpo negro não é simplesmente morto, mas trucidado, mutilado e exterminado porque parte do fenômeno em questão é garantir a supremacia branca e, portanto, a aniquilação de qualquer vestígio de existência negra — algo similar, a propósito, aos vários crimes de ódio que hoje

ocorrem contra a população transsexual.

O filósofo sul-africano David Theo Goldberg, em *Philosophy and the Politics of Meaning* (1993), ressalta que o poder se manifesta por intermédio das relações espaciais, especialmente quando se trata da questão racial. Essa afirmativa se mostra hoje não apenas verdadeira, mas também atual. Basta caminharmos por alguns minutos pelos bairros ricos e depois pelos periféricos do Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Los Angeles e tantas outras grandes cidades para que percebamos que o *apartheid* está em nossa espinha dorsal. É um fenômeno basilar da experiência brasileira e da estadunidense, a despeito do fato de que, no nosso caso, ainda há uma perturbadora relutância em admiti-lo como fator estrutural no Brasil.

Mills também aponta na direção de Fanon e Goldberg ao ratificar o caráter violento do colonialismo ao considerar "inabitadas" ou "virgens" as regiões ainda não exploradas pelo homem branco europeu (MILLS, 1997, p.19). É essa, aliás, a mesma violência na qual alguns ainda insistem quando chamam de "descobrimento" a invasão portuguesa de 1500. No pensamento de Mills, encontramos a precisa metáfora de que o corpo não-branco é uma bolha de selvageria dentro do espaço branco, em permanente tensão com o território. Chega a afirmar, inclusive, que o linchamento é uma forma de "punição" daquilo que é visto como uma violação, o corpo negro que "invade" o terreno branco (*ibidem*, p. 41).

Como se vê, portanto, desde os primórdios da empreitada colonial até o contemporâneo e não declarado *apartheid* de raça e classe, a noção do território como aspecto da supremacia branca tem sido imprescindível na compreensão dos diferentes racismos. No conto de Hughes, o mesmo acontece ao apresentar ao leitor a cena em que Roy é removido à força dos limites da cidade.

> Some one jerked him to his feet. Some one spat in his face. (…) And all the men and boys in the lighted street began to yell and scream like mad people, and to snarl like dogs, and to pull at the little Negro in spats they were dragging through the town towards the woods (*TWOWF*, p. 48).[51]

Esse corpo perseguido é linchado e, por fim, tem seu cadáver pendurado em uma árvore, culminando em uma cena comum ao final do evento performático que eram os linchamentos raciais. É importante mencionar aqui a canção *Strange Fruit*, cuja letra lida com

51 Alguém o forçou a ficar de pé. Alguém cuspiu na cara dele. (...) E todos os homens e meninos na rua iluminada começaram a vociferar, gritando como loucos, rosnando como cães, arrastando o pequeno corpo negro pela cidade em direção à floresta (*TWOWF*, p. 48, tradução minha).

a mesma cena trágica e foi publicada na forma de poema em 1936 por Lewis Allan (pseudônimo de Abel Meeropol). Nessa canção, narram-se os "frutos estranhos" que são pendurados nas árvores do sul dos Estados Unidos, em alusão aos cadáveres negros das vítimas de linchamentos (MIELLI, 2015).

> The little Negro whose name was Roy Williams began to choke on the blood in his mouth. And the roar of their voices and the scuff of their feet were split by the moonlight into a thousand notes like a Beethoven sonata. And when the white folks left his brown body, stark naked, strung from a tree at the edge of town, it hung there all night, like a violin for the wind to play (*TWOWF*, p. 49).[52]

Como a sinfonia de Beethoven, nessa ironia que tanto dói, o jovem violinista é abandonado sob a luz da lua. Nesse sentido, sob a imagem dos "estranhos frutos" que se encontravam aos montes no tempo de Langston Hughes, o tronco em que se amarravam os escravizados nos séculos XVIII e XIX é atualizado, dentro e fora da ficção, pelos galhos em que se penduram as vítimas assassinadas dos linchamentos. Tudo aponta para o reforço da branquitude como norma única de existência. Entretanto, numa nota de solidariedade à memória de seu protagonista, o narrador do conto caracteriza a multidão branca em contraste a Roy. Ao passo que o jovem é associado, mesmo na morte, à beleza da sinfonia de Beethoven, a multidão assassina é descrita como um grupo de "loucos", "rosnando como cães", ou seja, se a violência racista faz de tudo para animalizar homens negros, Langston Hughes, com sua literatura, disfere um contragolpe, fazendo que, na história, os corpos bestiais sejam aqueles que violentam o inocente músico negro.

Partindo da imagem da árvore, quando faço referência à prática do linchamento como performance, penso sob a luz do cientista social José de Souza Martins, o qual escreveu um importante trabalho investigativo sobre linchamentos e justiça popular. Segundo o teórico, em consonância à reflexão de Frantz Fanon sobre o negro se tornar um "bode expiatório" (2008, p. 156), o indivíduo linchado é "o estranho ou o que, por seus atos, é socialmente estranhado, isto é, repelido e excluído, mesmo no átimo de sua execução, preenche a função de 'quem vem de outro lugar', do 'estrangeiro', cumpre a função ritual e sacrificial do bode expiatório"

---

52 O pequeno jovem negro, cujo nome era Roy Williams, começou a se sufocar com o próprio sangue na boca. E os rugidos das vozes, o arranhar dos pés, espalharam-se pelo luar em mil notas, tal qual uma sonata de Beethoven. E quando a multidão branca, deixando seu corpo negro completamente nu, pendurou-o sem vida a uma árvore nos arredores da cidade, o menino ficou ali durante toda a noite, como um violino a ser tocado pelo vento (*TWOWF*, p. 49, tradução minha).

(MARTINS, 2019, p. 10). Em outras palavras, o escravizado foi, por séculos, o não-familiar, um lugar que, com a abolição, será preenchido pelo corpo linchado.

Assim, nas décadas compreendidas entre 1870 e 1930, fase mais grave dos linchamentos racistas, esses episódios são marcados por um "objetivo social além daquele que podia ser indicado como motivo imediato da violência, que era frequentemente o da violação da mulher branca pelo homem negro: o enquadramento da população negra nos limites de sua casta" (*ibidem*, p. 23). Para Fanon, nesse sentido, a manutenção dessa hierarquia por meio da perseguição aos homens negros precisa fomentar a dicotomia entre sofisticação intelectual e vigor sexual.

> 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 (FANON, 2008, p. 143).

Por isso, era comum nas práticas de linchamento daquela época castrar a vítima negra antes de pendurá-la morta na árvore (DIGITAL HISTORY, 2021), pois "o pênis, símbolo da virilidade, é aniquilado, isto é, é negado. (…) é na corporeidade que se atinge o preto. É enquanto personalidade concreta que ele é linchado" (FANON, 2008, p. 142). A interação entre os atos de castrar e linchar, seja no ponto de vista simbólico, seja na literal mutilação física, é uma tentativa de interrupção. Para que se possa manter como é, a supremacia branca almeja exterminar as formas de ser e estar no mundo que a desafiem e, por isso, interrompe essas vivências de múltiplas formas, sendo o linchamento a mais performática delas e a castração a mais simbólica.

Essa tônica sexual dos linchamentos é também explorada por Grada Kilomba, segundo a qual "o assassinato simultâneo do homem *negro* e a possessão do pênis do homem *negro* espelham a conexão entre desejo, inveja e destruição" (KILOMBA, 2019, p. 139). Por essa razão, esse tipo de ataque não só era frequente nos estados sulistas na virada do século, como também era banalizado em sua repetição contra aqueles que foram socialmente elaborados como maníacos sexuais (AKOTIRENE, 2019, p. 67). Mbembe também se baseia nos estudos de Fanon para elaborar sua tese acerca da negrofobia, cuja origem, segundo o filósofo camaronês, é "o medo da alucinante potência sexual atribuída aos Negros" (MBEMBE, 2014, p. 194).

W.E.B Du Bois (2012), por sua vez, argumenta que a população pobre branca do Sul, enfrentando a miséria após a Guerra Civil, recebia um "salário psicológico" ao fomentar o

racismo. Ou seja, procurava enfatizar sua própria cor no intuito de demonstrar superioridade de alguma forma. Com efeito, os linchamentos racistas são a pedra angular para que se compreenda o tempo em que nasceu Langston Hughes, pois "entre 1889 e 1903, na média, dois negros eram linchados por semana nos estados do Sul" (KARNAL et al, 2019, p. 181).

Sendo assim, tal qual ocorre no enredo de "*Home*", o corpo feminino branco é construído pelo discurso ocidental como indefeso e merecedor de proteção, ao passo que o corpo masculino negro é associado à bestialidade sexual que pode violar essa fraqueza. Por isso, "o corte com sua masculinidade deve passar pela transformação dos seus pertences viris num campo de ruínas — a sua separação das forças vitais" (MBEMBE, 2014, p.195). Confinando mulheres brancas à posição de vítimas inertes e transformando a masculinidade negra em ruína, a branquitude atribui ao homem branco uma posição de superioridade civilizatória na estrutura social. São marcadores sociais da diferença que se mantêm rígidos e ainda hoje produzem genocídios.

LINCHAMENTOS DE ONTEM E HOJE: PERFORMANCES DA BARBÁRIE

A história do "mito do estuprador negro" se confunde com a própria história dos Estados Unidos da América e suas múltiplas formas de racialização, ancoradas nos mais variados tipos de discursos. É disso que se trata, por exemplo, uma famosa cena do filme *O nascimento de uma nação*, produção cinematográfica de 1915 que retrata a Guerra Civil nos Estados Unidos. Tendo como plano de fundo o assassinato de Lincoln e o contexto da Reconstrução (1863 – 1877), o longa é até hoje considerado uma das obras mais marcadamente racistas do cinema estadunidense.

Na cena a que me refiro, fugindo do homem negro que tenta atacá-la, uma mulher branca decide atirar-se de um penhasco. Intensa na simbologia que carrega, essa passagem não apenas reforça o mito do estuprador negro, como também carrega a violência simbólica do uso de atores brancos pintados de preto, com o recurso do *blackface*. O homem negro, nas telas do cinema, tornava-se uma caricatura e um monstro a ser temido.

Não é esse, no entanto, o principal legado macabro deixado pelo filme. No roteiro, a *Ku Klux Klan* é apresentada como uma espécie de força heroica e redentora que salvaria a nação e, consequentemente, as indefesas mulheres brancas. Desse modo, a obra não mede esforços para glorificar a 1ª onda do grupo supremacista e acabou por se tornar uma

inspiração para o aparecimento da 2ª geração da KKK. Está aí, portanto, um exemplo da força que carregam as imagens, produtoras de diversos tipos de estereótipos, enquadramentos e violências.

O grupo de ódio *Ku Klux Klan* pode ser compreendido em três gerações distintas. A primeira delas, de 1865 a 1871, surge no momento da Reconstrução pós-Guerra Civil, no qual o discurso racista de supremacia branca tenta manter as relações de poder da escravidão recém-abolida. Foi esse grupo a que o filme de 1915 recorreu no intuito de construir uma imagem altiva da tradição medonha e oferecer ao público o que seria o "verdadeiro sentido" dos Estados Unidos da América (BARTOLETTI, 2010).

A segunda e mais forte onda da KKK se deu no contexto da 1ª Guerra Mundial, a partir de 1915, e se estendeu até meados dos anos 1940, momento em que se iniciam os rituais de queima da cruz com o uso dos trajes brancos e quando se fortalecem, junto à supremacia branca, os discursos de perseguição a outros grupos, como judeus, católicos, homossexuais e comunistas (GORDON, 2017). O auge do grupo se deu na década de 1920, quando oscilou entre os assombrosos números de três a seis milhões de membros (MCVEIGH, 1999). Nesse período, houve também uma disseminação da *Klan* pelo Canadá entre os anos de 1926 e 1928 (SHER, 1983, p. 52).

A terceira e última geração da *Ku Klux Klan* está ativa até os dias de hoje e teve início a partir dos anos 1950, tendo sido, sobretudo, uma reação violenta aos movimentos dos direitos civis na segunda metade do século XX. Assustada com o avanço que as minorias sociais tiveram na década de 1960, a Klan se organizou para defender a segregação e o racismo institucionalizado que ainda se observava na sociedade norte-americana. Embora esteja hoje em declínio sob o ponto de vista numérico, a KKK ainda existe e é uma ameaça real a grupos historicamente perseguidos. Em 2017, havia núcleos do grupo terrorista em pelos menos vinte e dois estados do país (TRIMBLE, 2017).

Langston Hughes viveu entre 1901 e 1967. Portanto, durante toda a sua vida, o imaginário cultivado por obras como *O nascimento de uma nação* esteve escancarado. Posicionou-se, dentre vários outros, em relação ao *Scottsboro Case* de 1931, no qual um grupo de jovens negros entre 12 e 19 anos foi injustamente condenado pelo estupro de duas mulheres brancas no Alabama. Quando Hughes era jovem, uma das vítimas mais conhecidas foi George Stinney, menino negro executado na cadeira elétrica aos quatorze anos de idade em meados do século XX. Nascido em 1929, o jovem Stinney foi morto após acusação de ter

assassinado duas meninas brancas no estado da Carolina do Sul. Todo o seu processo de acusação, julgamento e condenação apenas durou impressionantes oitenta e quatro dias, tornando-se a pessoa mais jovem nos Estados Unidos a ser executada na cadeira elétrica em todo o século XX .

Em 1944, quando foi morto, George precisou ser apoiado numa Bíblia na cadeira elétrica, pois seu corpo franzino não tinha altura o suficiente para encaixar-se no espaço que lhe havia sido designado. Sete décadas após sua condenação, ao se resgatar o caso, foi comprovado o que já deveria ter sido óbvio desde o início: George Stinney é inocente e fora injustamente acusado (MCVEIGH, 2014). Sua história, portanto, demonstra-nos como o mito de bestialidade que contorna os corpos de homens negros não distingue sequer uma criança, atirando todos esses homens à sub-humanidade orquestrada pelo Estado. Walter Benjamin (2011) afirma, em seu ensaio *Para uma crítica da violência*, que a pena de morte não almeja simplesmente punir uma violação, mas reafirmar a lei mais do que os outros atos jurídicos. Racializando as conclusões do célebre filósofo, posso afirmar que, no caso de Stinney, matou-se no intuito de aprofundar as normas da supremacia branca.

Entretanto, provavelmente a mais famosa vítima do "mito do estuprador negro" foi Emmett Till, uma criança negra nascida em Chicago em 1941 que entraria para a História dos Estados Unidos por intermédio da tragédia do racismo. Quando foi assassinado, Till tinha a mesma idade de Stinney, quatorze anos. O menino havia saído de sua cidade natal para visitar familiares no Mississippi no verão de 1955, quando, supostamente, teria flertado com uma mulher branca ao entrar em uma loja local.

Até hoje, não há detalhes do episódio, mas o que sabemos com precisão é que o jovem foi acusado de ter ultrapassado os limites permitidos a um homem negro num mundo feito por brancos e para brancos. Assim, perseguido pela família da mulher branca com a qual, teoricamente, havia tentado uma aproximação, Emmett Till foi brutalmente espancado e morto em um dos episódios mais marcantes de linchamentos do estado do Mississippi e de toda a História dos Estados Unidos.

Seus agressores, como a maioria dos homens brancos envolvidos em crimes dessa natureza, foram inocentados pela justiça. Ao saber da notícia e receber o corpo de volta em Chicago, sua mãe insistiu em realizar um velório com o caixão aberto, a despeito das graves feridas que haviam deixado seu filho irreconhecível. Esse ato de uma mãe tentando sobreviver à dor quase insuportável da perda tornou-se, então, um dos grandes símbolos da História afro-

estadunidense do século XX, pois a imagem do caixão aberto de Emmett Till circulou pelo país na imprensa da época, dando força, nos anos seguintes, ao movimento dos direitos civis (THOMPSON, 2021). Se na tragédia grega da *Antígona* acompanhamos o desespero de uma mulher na tentativa de enterrar o cadáver do irmão, a história real de Emmett Till e a insistência de sua mãe em velá-lo na cidade natal foi a materialização da barbárie que, por meio da imagem, conseguiu dar forma à violência impensável dos linchamentos.

É importante lembrar, por isso, que a fotografia é parte central do ritual presente nos linchamentos, pois são eventos que performam uma relação de poder a ser imortalizada pela imagem. Era muito comum, nesses ataques, que a "plateia" fotografasse os cadáveres negros após o assassinato (GRANT, 2014, p. 261). Nesse caso, numa espécie de subversão da imagem dos corpos pendurados nas árvores, a foto do velório de Till tornou-se uma arma contra a supremacia branca numa representação prática da urgência de que fossem combatidas a segregação e a violência racista. Vendo de perto o horror, a mobilização contra o racismo deu um passo à frente, como se a morte de uma criança fosse a prova de que ninguém conseguiria contornar a tragédia a que os negros estavam entregues.

Langston Hughes fez referência aos linchamentos de crianças em diferentes momentos de sua obra. O estado do Mississippi apareceu, por exemplo, em alguns de seus textos. Ainda nos anos 1920, alude ao Mississippi em uma das estrofes do poema *Negro*: "I've been a victim: / The Belgians cut off my hands in the Congo. / They lynch me still in Mississippi" (HUGHES, 1994a, p. 24).[53] No começo da década de 1940, dedica o poema *The Bitter River* à memória de Charlie Lang e Ernest Green, ambos de quatorze anos, linchados no Mississipi em 12 de outubro de 1942 (quando comemoramos o dia das crianças, uma brutal ironia para o leitor brasileiro).

Sobre a história de Emmett Till em 1955, Hughes escreveu o poema intitulado *Mississippi*, cuja estrofe final termina com a forte imagem de lágrimas e sangue: "What sorrow, pity, pain, / That tears and blood / Still mix like rain / In Mississippi!" (1994a, p. 452).[54] No livro *Langston Hughes and American Lynching Culture,* Jason Miller argumenta que, ao retirar a referência explícita a Emmett Till dos versos de *Mississippi*, o poeta está, na

53 "Eu fui uma vítima: / Os belgas cortaram fora as minhas mãos no Congo. / Eles ainda me lincham no Mississippi" (HUGHES, 1994a, p. 24, tradução minha).

54 "Que tristeza, que pena, que dor, / Que lágrimas e sangue / Ainda se misturem como chuva / No Mississippi!" (HUGHES, 1994a, p. 452, tradução minha).

verdade, ampliando a abrangência de seu texto para abarcar a memória de todas as vítimas anônimas que também foram linchadas (2011, p. 140).

O ativismo de Mamie Till, a mãe de Emmett, emerge como símbolo de resistência fundamental até os dias de hoje, tendo inspirado em 2023 a produção do filme *Till*, dirigido por Chinonye Chukwu. Na época do crime, uma das sementes cultivadas pela memória de Till foi a ação da revolucionária Rosa Parks. Apenas quatro meses depois da morte do menino, Parks recusou-se a sair de um lugar destinado para brancos em um ônibus na cidade de Montgomery, no Alabama, e foi presa, desencadeando o boicote dos ônibus de Montgomery. Essa ação é tida hoje como um dos pilares dos movimentos de direitos civis nos Estados Unidos. Contudo, algo menos comentado é o fato de que a inspiração de Rosa Parks foi exatamente o caso Emmett Till. Segundo a própria ativista, ela não se levantou de seu lugar no ônibus porque naquele momento se lembrou do menino de quatorze anos que havia sido linchado no Mississippi (HOUCK; GRINDY, 2008).

Mais de cem anos nos separam da produção original de *O nascimento de uma nação* e da formação da 2ª onda da KKK. Todavia, o imaginário reforçado por produções desse tipo não parece enfraquecer na insistente associação de homens negros a criminosos. Se nos anos 1940 e 1950, George Stinney e Emmett Till foram exterminados como "ameaças", é do dia 25 de maio de 2020 a tragédia de George Floyd, assassinado em Minnesota sob o joelho do policial branco Derek Chauvin. Floyd, acusado de usar uma nota falsa de 20 dólares, havia perdido seu emprego como segurança devido à pandemia do novo coronavírus.

Cliente regular da loja onde ocorreu o homicídio e identificado por amigos próximos como alguém gentil, George Floyd foi sufocado como o jovem violinista Roy Williams em "*Home*" e implorou pela vida repetindo que não conseguia respirar. *I can't breathe* (Eu não consigo respirar) foi também a frase dita em desespero por Eric Garner, homem negro assassinado por estrangulamento em 17 de julho de 2014, após abordagem policial em Nova York. De acordo com levantamento feito pelo jornal *The New York Times* em 2020, essa mesma frase já foi repetida setenta vezes por vítimas assassinadas nas mãos da política nos EUA, tornando-se um bordão macabro de um país em que a cor da pele funciona como pedágio para que se possa voltar para casa com vida (BAKER et al, 2020). Tanto para os contemporâneos Garner e Floyd, quanto para os meninos Stinney e Till, cujas memórias não se podem perder, respirar não foi possível quando a supremacia branca obstruiu os caminhos para casa.

Dessa forma, o mesmo contrato racial que extermina a juventude negra garante que aqueles privilegiados pela branquitude tenham para si o abrigo de um lar. Em 2018, na *Bayshore Boulevard*, na cidade de Tampa, na Flórida, Cameron Herrin, um jovem branco de 18 anos, atropelou e matou Jessica Reisinger-Raubenolt, de 24 anos, e sua filha bebê com menos de 2 anos de idade. A batida ocorreu enquanto disputava uma corrida ilegal em alta velocidade.

Herrin foi condenado a vinte e quatro anos de prisão em abril de 2021, mas a repercussão de sua história é uma ilustração impressionante daquilo que Cida Bento (2022) nomeou como o pacto da branquitude. John Fitzgibbons, que compôs sua defesa, argumentou que o jovem cometera um erro e "não havia entendido plenamente as consequências de uma corrida clandestina". O psiquiatra Michael Scott Maher foi convocado e afirmou que o cérebro de um adolescente de dezoito anos "não está totalmente formado", segundo reportagem de Emily McCain e Heather Leigh (2021).

Em redes sociais como o *Twitter* e o *TikTok*, eclodiu, durante seu julgamento e após a sua condenação, um amplo movimento de apoio ao assassino. Inúmeros foram os internautas que se mobilizaram com o lema *#justiceforcameron* ("Justiça para Cameron"), clamando por uma pena menos rígida para o rapaz. Como era impossível negar o seu crime, esses apoiadores defendiam a ideia de que mais de vinte anos no cárcere não seria uma condenação justa, pois Herrin era "*too cute"* (bonito demais) para ser preso. Segundo reportagem do *New York Post*, o *Twitter* suspendeu pelo menos novecentas contas por produzir conteúdo em apoio ao assassino (KATO, 2021).

A legião de "fãs" que Cameron Herrin angariou online fez do jovem um fenômeno que, certamente, marcará a história das relações raciais nos Estados Unidos no começo do século XXI. Quando posto lado a lado a George Floyd, entendemos com maior concretude o que aqui se pode ler na ficção de Langston Hughes. Floyd foi asfixiado à luz do dia por um crime que não cometeu. Herrin foi defendido por centenas de milhares de pessoas ao redor do mundo por um crime que cometeu. Ainda que alguns insistam em dizer que a pena dada ao assassino branco é muito longa para alguém tão jovem, é importante frisar que, cumprindo toda a sua pena, Cameron Herrin sairá da prisão em 2045, ano em que completará apenas 46 anos de idade. George Floyd foi assassinado aos 46 anos de idade.

Se por um lado o corpo negro é criminalizado mesmo sem culpa, corpos brancos, sobretudo masculinos, heterossexuais, cisgêneros e de classe média, recebem diversas formas

de amparo mesmo que comprovadamente tenham cometido crimes graves. No começo deste capítulo, afirmei que ser negro é estar em constante alerta. Ser branco, por outro lado, no sistema da branquitude acrítica, é ter para si o direito de errar.

Seria uma experiência menos dolorosa estudar a literatura de Langston Hughes e pensar os linchamentos como episódio histórico estanque no tempo, distante de nós. No entanto, a responsabilidade de admitir o atual genocídio da população negra é o mínimo que se deve fazer se almejamos ler com alguma seriedade a obra do escritor estadunidense, que se engajou contra o racismo ao longo de toda a sua vida. É a necropolítica que está hoje em jogo num mundo em que "a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou a dominação a ser exercida sobre eles" (MBEMBE, 2018, p. 18).

É impossível mensurar quantos mais serão assassinados por essa insuportável asfixia, mas admitir o racismo estrutural nas práticas do Estado é urgente se pretendemos cogitar qualquer tipo de esperança para as próximas gerações. Nas palavras de Lélia Gonzalez, "que se atente para os hospícios, as prisões, e as favelas, como lugares privilegiados da culpabilidade enquanto dominação e repressão. Que se atente para as práticas dessa culpabilidade através da chamada ação policial" (GONZALEZ, 2018, p. 210 – 211).

Segundo Miller (2011), o linchamento pode ser compreendido em quatro categorias distintas: *spectacle lynching* (linchamentos espetáculo), *mob lynching* (linchamentos de multidão), *legal lynching* (linchamentos legais) e *domestic terrorism* (terrorismo doméstico).[55] Todas essas violências seguem presentes na sociedade estadunidense e, com a velocidade das novas mídias e das redes sociais, espalham-se pelo mundo e produzem múltiplos significados. Nesse sentido, enfocar os Estados Unidos em comparação ao Brasil neste estudo precisa levar em conta que o homem branco norte-americano gera mais luto que o homem negro norte-

55 O primeiro desses tipos, que aqui traduzo como "linchamentos espetáculo", eram as ocorrências em que essas violências eram tratadas, literalmente, como eventos a serem anunciados e reuniam multidões de espectadores. O segundo tipo é chamado de "linchamento de multidão" devido ao fato de que, embora os "espetáculos" também reunissem uma grande quantidade de pessoas, essa outra forma de linchamento ocorria de forma mais espontânea, com multidões raivosas atacando a vítima, tal qual se observa, inclusive, em contos de Langston Hughes. Além disso, há também o chamado "linchamento legal", cujas consequências, embora menos literais, são também trágicas. Trata-se da forma rápida e pouco cuidadosa que homens negros eram (e são) julgados pelas instituições formais de justiça. Por fim, há os bombardeios, tiroteios e intimidações de semelhante natureza contra negros estadunidenses, um grupo de violências reunidas sob o título de "terrorismo doméstico".

americano, mas a morte de um negro no norte global gera mais luto que a morte de um homem negro brasileiro, cuja morte também desperta mais luto que a do homem negro em África. Trata-se de uma hierarquia de corpos criada pela colonização, perpetrada pela mídia e enraizada no senso comum. É urgente que a minha geração examine com responsabilidade as interseccionalidades de raça, gênero e lugar de origem que fomentam esse sistema de morte.

O conto "*Home*", portanto, mobiliza a maneira tão real como o racismo performa a morte racializando corpos e territórios. Voltar para casa não é possível quando se é negro porque o lar, espaço primevo de acolhimento, torna-se tantas vezes uma utopia no horizonte. Langston Hughes esteve atento a esse destino e, em todos os momentos de sua obra, fez de sua escrita uma arma de luta contra as injustiças raciais. Em seus próximos contos, darei continuidade a essa linha trágica, mas também, por intermédio das letras, será possível conhecer a forma da denúncia de quem deseja vencer o desabrigo.

EM NOME DO PAI: LENDO "*FATHER AND SON*"

Quando publicou o conto "*Father and Son*" em 1934, ainda faltavam cinco anos para o início da Segunda Guerra Mundial. Porém, ao escrever a história trágica de um jovem negro que tenta voltar para sua casa e é atacado por uma multidão de homens brancos, o escritor criou na literatura uma espécie de premonição do que haveria de acontecer com o jovem Isaac Woodard, um soldado condecorado na guerra que, ao retornar para os Estados Unidos em 1946, foi vítima de um crime racista na Carolina do Sul. Acusado de perturbar a ordem pública por, supostamente, estar ingerindo bebidas alcoólicas na parte traseira de um ônibus, o soldado que havia defendido seu país alguns meses antes foi preso e multado em cinquenta dólares (EDGAR, 2023). Durante a criminosa abordagem policial, Woodard foi tão violentamente espancado que perdeu completamente a visão de ambos os olhos e teve sérios traumas cranianos, afetando, inclusive, sua memória.[56]

Na ficção, Langston Hughes tematiza novamente o trauma do retorno ao lar no conto "*Father and Son*", cujo enredo parte de Thomas Norwood, proprietário de terras na Georgia, no sul dos Estados Unidos. Como é comum nos países de base escravocrata, o homem branco,

56 Sobre a questão do trauma e do retorno do homem negro no contexto específico do final da 2ª Guerra Mundial, vale conferir o romance *Mudbound* (2008), de Hillary Jordan. Na obra, adaptada para o cinema em 2017, Ronsel Jackson é um jovem negro que havia combatido o Nazismo na Europa em nome dos Estados Unidos. Ao retornar para sua casa no Mississippi, precisa enfrentar a supremacia branca, que se mostra ainda mais terrível do que as batalhas enfrentadas contra os nazistas em solo europeu.

após a morte da esposa, envolve-se sexualmente com uma mulher negra que trabalhava em suas terras, Coralee Lewis. Dessa união, surgem alguns filhos, dentre os quais se destaca Bert, o protagonista da trama. Outra vez, então, surge na ficção de Hughes a mestiçagem sob o ângulo do *Tragic Mulatto*.

Hughes perseguiu a realidade trágica da miscigenação durante toda a sua vida. O tema surge, pela primeira vez, no poema *Cross*, no livro *The Weary Blues*, de 1925, tendo sido resgatado com mais profundidade no poema *Mulatto*, presente em *Fine Clothes to the Jew*, de 1927. Nos anos 1920, o autor já ensaiava na poesia o tema que aprofundou na prosa de ficção e no teatro. Em 1934, produziu o conto "*Father and Son*", mas também monta no ano seguinte a peça *Mulatto*, que já havia sido escrita antes do conto.

O *Tragic Mulatto* também surge em "*Mother and Child*" e "*Red-Headed Baby*", presentes na mesma coletânea *The Ways of White Folks*. Isso nos mostra como a questão acompanhou Hughes ao longo das décadas, pois o poema de 1927 já aponta para o enredo do conto de "*Father and Son*", o qual, por sua vez, é uma versão da mesma história contada no texto teatral. Em 1949, Hughes produz *The Barrier,* uma peça musical com a mesma trama, e em 1952 a questão ressurge com outra roupagem, cenário e personagens na história "*African Morning*", parte da coletânea *Laughing to Keep from Crying*.

O enredo do conto é simples. Tendo a oportunidade de estudar sendo financiado pelo pai, o "bastardo" filho Bert havia passado alguns anos distante de casa, e o conto se inicia com o seu retorno ao lar. Thomas Norwood, no entanto, nada tinha de compreensivo e bondoso, dado que exigia de todos os seus filhos negros que não se referissem a ele como pai, proibindo-os, inclusive, de fazer uso do sobrenome "Norwood". Afinal, como satiricamente define Lélia Gonzalez, "concubinagem tudo bem; mas casamento é demais" (2018, p. 198).

> This boy, however, was not his real son, for Colonel Thomas Norwood had no real son, no white and legal heir to carry on the Norwood name; this boy was a son by his Negro mistress, Coralee Lewis, who kept the house and had borne him all his children (*TWOWF*, p. 207).[57]

No enredo de Hughes, a violência simbólica da rejeição converte-se, enfim, em violência física ainda na infância, sob a memória dos castigos infligidos por Thomas ao ouvir

57 Esse garoto, contudo, não era seu filho verdadeiro, pois o Coronel Thomas Norwood na verdade não tinha filhos, nenhum branco legítimo para ser seu herdeiro e levar adiante o nome Norwood. Esse menino era de sua amante negra, Coralle Lewis, que cuidava da casa e tinha gerado todos os filhos (*TWOWF*, p. 207, tradução minha).

Bert chamá-lo de "papa" perto de seus amigos brancos.

> The Colonel told him, sternly and seriously, "boy, don't *you* use that word to me." But still, forgetful little devil that he was, he had come running up to the Colonel that day in the stables yelling, "Papa, dinner's ready."
> The slap that he received made him see stars and darkness, Bert remembered. (…) After the guests had gone, he switched Bert mercilessly (*TWOWF*, p. 222 – 223).[58]

Como já analisei no conto "*Passing*", o privilégio masculino, associado ao da branquitude, produz em uniões inter-raciais uma paternidade branca que, muitas vezes, dá-se de forma ausente e, por esse motivo, simbolicamente violenta. São as milhares de narrativas, dentro e fora da ficção, de mulheres grávidas ou com filhos pequenos que se veem na necessidade de criar a vida por si só, pois não há paternidade com a qual possam contar. Aliás, estudo realizado pelo projeto *DNA do Brasil* em 2020 demonstrou que a herança mitocondrial, advinda da via materna, é majoritariamente de origem negra ou indígena, ao passo que genes do cromossomo Y, adquiridos por herança paterna, são, na grande maioria dos casos, de colonizadores europeus (ROSSINI, 2020).

Esse contraste do DNA mitocondrial com a herança do cromossomo Y é particularmente importante no que se refere à desconstrução do mito romântico sobre o contato do colonizador branco com os demais povos presentes nas Américas ou na África. Por alguns séculos, homens brancos violaram inúmeros corpos. Portanto, nada há de belo ou pacífico na mistura de culturas de um continente que apenas pôde nascer com o corpo que hoje conhecemos por intermédio do estupro. Com o desdobrar dos anos, essa relação desigual de poderes resultou em uma macroestrutura social que, ao privilegiar os homens, faz do abandono paterno uma realidade banalizada e frequente.

No conto de Langston Hughes, a ação narrativa é movida pela relação conflituosa causada pelo racismo do pai diante da mestiçagem. Voltando para casa, já com vinte anos e tendo frequentado a escola, Bert se recusa a submeter-se às humilhações de seu pai, assumindo uma postura combativa diante de Thomas Norwood. Nega-se, por exemplo, a usar a entrada dos fundos e, contra a vontade do pai, entra na casa pela porta da frente, indicando que, sob as geografias de uma construção, subjaz o poder político do privilégio.

---

58 O coronel disse a ele, com a voz severa: "garoto, você não use essa palavra para mim". Mas, ainda assim, esquecido diabinho que ele era, o menino veio correndo até o coronel naquele dia nos estábulos gritando: "Papai, o jantar está pronto".
O tapa que ele recebeu o fez ver estrelas, lembrou Bert. (…) Depois que os convidados foram embora, ele o surrou sem piedade (*TWOWF*, p. 222 – 223, tradução minha).

Lélia Gonzalez analisa a imagem da "mucama" e relaciona o passado colonial brasileiro à presença da entrada de serviço (GONZALEZ, 2018, p.199). Em "*Father and Son*", essa simbologia nos indica um território a ser conquistado diante das diversas facetas violentas que se avultam diante de Bert. Langston sabia a importância dessas geografias domésticas, sobretudo em um contexto de segregação como o dele. Por isso, a mesma imagem surge na fala de uma das personagens do conto "*The Blues I'm Playing*": "That's one thing I hate about the South — where there're white people, you have to go to the back door" (*TWOWF*, p. 119).[59]

No livro *Trabalho doméstico* (2020), Juliana Teixeira faz uso da mesma imagem e analisa como a separação entre essas entradas ajuda a entender a aparente igualdade desses espaço, aos quais subjaz a segregação. Se temos no Brasil os prédios luxuosos com suas entradas sociais e de serviço, no sul dos Estados Unidos será a *back door* a responsável por frisar no espaço a segregação racial. É a revolta do jovem Bert que nos mostra isso.

> "(…) Well, you can't drive me out the back way like a dog. You're not going to run me off, like a field hand you can't use any more. I'll go," the boy said, starting toward the front door, "but not out the back — from my own father's house."
> "You nigger bastard!" Norwood screamed, springing between his son and the door, but the boy kept calmly on (*TWOWF*, p. 241).[60]

A expulsão de uma casa é sempre violenta (DAMATTA, 1997a, p. 50). Mais do que isso, eu argumento que a expulsão sempre desumaniza. O movimento de retirar à força o sujeito de um lugar que deveria abrigar é uma violência que desafia a própria noção do ser e promove um enquadramento na sub-humanidade de um corpo indesejado. Não por acaso, sair pela porta dos fundos é, nas palavras do personagem, ser tratado "como um cão". No excerto, a símile consolida a recusa do jovem que, diante do pai racista, não aceita o lugar que lhe restava naquele território.

Progredindo essa violência, a cena mais importante da história é a tragédia anunciada do linchamento. Após questionar o troco que lhe havia sido dado errado pela vendedora

---

59 "Tá aí uma coisa que eu odeio no Sul — onde tem gente branca a gente tem que entrar pela porta dos fundos" (*TWOWF*, p. 119, tradução minha).

60 "(…) Olha, você não pode me expulsar pelos fundos que nem um cachorro. Você não vai me tirar daqui com se eu fosse um empregado que agora é inútil. Eu tô indo embora mesmo", disse o garoto em direção à porta da frente, "mas não pela entrada de serviço — na casa do meu próprio pai."
"Seu preto bastardo!" Norwood gritou, colocando-se entre o filho e a porta, mas Bert manteve-se muito calmo (*TWOWF*, p. 241, tradução minha).

branca em um pequeno comércio da região, a jovem o acusa de ter sido verbalmente ofendida, chamando a atenção dos homens brancos ao redor e despertando a ira de seu pai, que o esperava em casa. Na gota d'água insuportável dessa relação, Thomas Norwood ameaça Bert armado e, durante o conflito, o filho, em legítima defesa, esmaga o pescoço de seu pai com as próprias mãos, enforcando-o para a morte.

Após o assassinato, começa a fuga do jovem protagonista negro, cuja morte se torna objetivo dos homens brancos que o perseguiam. Embora seja encurralado, Bert "vence" a disputa contra a multidão, pois consegue cometer suicídio antes de ser atacado. Ao lado da mãe negra que o tentava proteger sem sucesso, ele se recusa a deixar a decisão sobre sua vida nas mãos dos assassinos e a ceifa por conta própria antes de que o alcancem. Interrompe, portanto, o ciclo de espetacularização no qual se baseia o linchamento.

> "No time to hide, Ma," Bert panted. "They're at the door now. They'll be coming in the back way, too. They'll be coming in the windows. They'll be coming everywhere. I got one bullet left, Ma. It's mine" (*TWOWF*, p. 252 – 253).[61]

Pode parecer estranho que tirar a própria vida seja uma forma de resistir. Por isso, nesse ponto da análise, é preciso entender o lugar do suicídio como forma de resistência negra contra diversas formas de opressão desde o período colonial. Uma boa ilustração é a história de Margaret Garner, cuja vida serviu de base para o enredo do romance *Amada*, de Toni Morrison. Garner foi uma mulher escravizada nascida no Kentucky em 1834 que, no ano de 1856, decidiu fugir da plantação com seu marido e os quatro filhos. Assim como diversos outros negros escravizados da época, a família tentou fugir para o Canadá. Contudo, ao chegarem a Ohio, foram cercados e a reação de Margaret Garner entraria para a História dos Estados Unidos da América.

Diante da impossibilidade de fuga e sabendo que a morte seria melhor que o retorno à escravidão, Garner matou a filha de dois anos em seus braços. Tentou, em seguida, fazer o mesmo com os outros três filhos e esfaqueou a si própria, mas, assim como as demais crianças, a mãe em fuga acabou sobrevivendo à reação desesperada. Novamente capturada, foram levados a julgamento e, apesar da esperança de ser julgada por assassinato e, assim, ser reconhecida legalmente como um ser humano, o caso foi tratado simplesmente como "fuga de

61 "Não dá tempo de me esconder, mamãe", Bert respondeu ofegante. "Eles estão na porta, vêm pelos fundos, vêm pelas janelas, vêm por toda a parte. Eu ainda tenho uma bala, mamãe. Essa aqui vai ser a minha" (*TWOWF*, p. 252 – 253, tradução minha).

escravizados", pois Margaret Garner e sua família não eram oficialmente reconhecidos como seres humanos, e sim como bens (WEISENBURGER, 1998).[62]

Quando se pensa no tema do suicídio na tradição do Ocidente, vêm à mente os clássicos estudos de Émile Durkheim (1979), o qual teorizou sobre o fenômeno ramificando-o em três tipos: egoísta, altruísta e anômico. No entanto, Durkheim sozinho não daria conta de explicar o componente afrodiaspórico do suicídio, uma paradoxal forma de resistência que, desde a travessia do Atlântico no século XVI às plantações do século XIX, manifesta-se na população negra. Nesse caso, é bom lembrar o que Grada Kilomba argumenta sobre a história de Margaret Garner, concluindo que "seu planejado suicídio e infanticídio era uma forma de proteger a si mesma e a suas crianças de um sistema de escravização que as desumaniza e as removia do reino da identidade individual" (KILOMBA, 2019, p. 189).

Na tradição da literatura brasileira, é esse também o fim de Bertoleza, personagem do romance naturalista *O cortiço*, de 1890. Na emblemática cena final da narrativa, ao se dar conta de que seria novamente levada à vida de escravizada, a mulher negra tira a própria vida com o facão que empunhava. Esse ato, enfim, ratifica o princípio de que, contraditoriamente, a morte se revela como vida, pois é uma ação última para reivindicar-se como sujeito dono de si. Por exemplo, segundo levantamento feito por Jaime Pinsky (2019), foram registrados 33 suicídios na Bahia em 1848, dos quais 27 foram de escravizados, o que resulta em mais de 80% dos casos registrados. Como frisa o historiador, o suicídio de um sujeito escravizado não é fraqueza, mas sim um gesto de revolta, de resistência contra a violência do cativeiro (PINSKY, 2019). Contribui também para esse tema o ensaio de Lélia Gonzalez sobre escravizadas negras na sociedade colonial, ao afirmar que essa mulher acabava "trabalhando de sol a sol, subalimentada e, muitas vezes, cometendo o suicídio para que o filho que trazia no ventre não tivesse o mesmo destino que ela" (GONZALEZ, 2018, p. 39).

Tirar a própria vida, dessa maneira, não é desistir, mas sim recusar um sistema de desumanização. Desde a travessia do Atlântico, muitos escravizados se atiravam no oceano

---

62 Além do romance *Amada*, que se baseia ficcionalmente na experiência de Margaret Garner, vale também a leitura de *Modern Medea*, de Steven Weisenburger (1998). O pesquisador remonta a história de Garner por intermédio de uma pesquisa documental e faz referência à tragédia grega *Medeia*, cuja protagonista comete também o infanticídio. Interessante pensarmos aqui que a Medeia da Antiguidade Clássica é também aquela que não tem casa, pois é estrangeira, ao passo que Garner, em sua tentativa de fuga, torna-se não apenas a Medeia moderna como sugere o título, mas uma Medeia afrodiaspórica. No Brasil, *Medeia* foi a base da peça de teatro *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975.

para fugir de seu destino, pois "o suicídio pode também emergir como um ato de tornar-se *sujeito*. Decidir não mais viver sob as condições do senhor *branco* é uma performance final, na qual o *sujeito negro* reivindica sua subjetividade" (KILOMBA, 2019, p. 189). Em "*Father and Son*", é isso que acontece com Bert. Ainda que o jovem não seja um escravizado nas plantações de algodão, a multidão de homens brancos iria, da mesma forma, desumanizá-lo para que seu corpo fizesse parte da performance racista dos linchamentos. Diante de sua mãe, tendo apenas uma bala na pistola, decide parar de atirar na multidão branca raivosa e interromper a própria vida, como ato último de empoderamento.

Entretanto, a brutalidade não termina com seu suicídio. Ao ver o cadáver do jovem negro, a multidão branca se revolta por não ter linchado Bert ainda vivo, pois desfigurá-lo e pendurá-lo numa árvore não satisfaz o desejo de infligir o máximo possível de dor ao corpo racializado. Os assassinos, por isso, atacam seu irmão, Willie Lewis, que nenhuma relação tinha com a morte do pai e, como afirma o narrador, tinha uma boa relação com Thomas Norwood por ser "docile and good-natured and nigger-like, bowing and scraping and treating white folks like they expected to be treated" (*TWOWF*, p. 226).[63]

Mortos os dois filhos, a história acaba de maneira similar ao conto "*Home*", em que Roy é pendurado na árvore como uma "estranha fruta" balançando ao vento. No entanto, no caso de "*Father and Son*", Langston Hughes introduz, ao final da narrativa, uma manchete fictícia de jornal, na qual são narradas as duas mortes como uma vingança pela morte de Norwood. Como Bert fora a real vítima da agressividade do pai e Willie em nada se relacionou com a sua morte, inserir uma notícia dessa natureza enfatiza a desumanidade e o racismo das justiças populares no sul dos Estados Unidos. Concordo com Miller ao argumentar que, decidindo por fechar a história com um jornal fictício, o escritor criou uma contranarrativa à imprensa de seu tempo, que em geral noticiava linchamentos de forma imprecisa ou equivocada (MILLER, 2011, p. 13).

Linchamentos, portanto, seguem uma "estrutura de espetáculo público" (MARTINS, 2019, p. 10). É isso que Hughes denuncia ao fazer com que a multidão branca mate também um jovem negro que surge na história apenas para ser massacrado. O assassinato e a consequente exposição dos corpos negros mutilados demonstram que "nos Estados Unidos há claramente um caráter pedagógico na prática do linchamento, uma tentativa de impor valores

63 dócil, de boa índole e comportava-se como um negro obediente, curvando-se e tratando pessoas brancas como elas esperavam ser tratadas (*TWOWF*, p. 226, tradução minha).

e normas de conduta. (…) os linchadores pretendiam com sua violência alcançar em primeiro lugar mais do que a própria vítima" (*ibidem*, p. 26).

Partindo dessa premissa, o lugar que a fotografia exerce nesses rituais demonstra como a supremacia branca quis e quer produzir uma pedagogia da imagem para manter-se no poder, "ensinando" o lugar social rebaixado a que estavam relegadas as populações negras. É por isso que há diversos relatos de que as fotos tiradas depois dos linchamentos eram levadas para casa como uma lembrança do "evento" e distribuídas para os amigos e parentes (GRANT, 2014, p. 261; MARTINS, 2019, p. 36). Hughes, a propósito, frisa na narrativa de "*Home*" como o ato de linchar é, sobretudo, um motivo de prazer para a multidão branca, cujos membros disputam entre si para quem seria "recompensado" com o prazer de bater de novo e derrubar no chão sua vítima: "So they knocked Roy down. They trampled on his hat and cane and gloves as a dozen men tried to get to him to pick him up—so some one else could have the pleasure of knocking him down again. They struggled over the privilege of knocking him down" (*TWOWF*, p. 48).[64]

Desse modo, se no século XVIII o açoite materializava a ampliação da violência contra corpos escravizados, a era dos linchamentos recicla essas práticas ao fazer com que homens negros fossem alvos de um sadismo performático cujo intuito era não apenas matar, mas fazer sofrer o máximo possível. Ou seja, tirar a vida do sujeito negro não era o bastante, mas sim exterminá-lo em todas as suas características que lhe atribuam a dignidade de uma vida humana. Hoje, ao pensarmos nas tantas mortes de homens negros filmadas à luz do dia e em espaços públicos, percebemos que pouco mudou nesses rituais de brutalidade e existe ainda uma tendência de fazer sofrer para manter inalterada uma rígida estrutura de privilégios. Por isso, o registro do corpo linchado é o momento final do ciclo tenebroso perpetrado pela multidão.

Por outro lado, a força da imagem também sempre foi usada como forma de resistência negra. Hughes sabia disso e fez questão de enfatizar, em suas letras, a imagem dos corpos, com a cena final de "*Home*" e com a notícia de jornal presente em "*Father and Son*". Produziu uma literatura especialmente visual para que pudesse, então, subverter a forma como as imagens reforçavam a hegemonia branca. Afirmo isso porque foi graças ao audiovisual que

64 Então eles derrubaram o Roy. Pisotearam seu chapéu, a bengala e as luvas enquanto uma dúzia de homens tentava levantá-lo — então alguém poderia ter o prazer de derrubá-lo novamente. Eles brigavam pelo privilégio de atirá-lo no chão (*CC*, p. 48, tradução minha).

os discursos de Martin Luther King ganharam o mundo e hoje é pela força das redes que movimentos como *Black Lives Matter* fazem uma contravigilância antirracista. Se a mãe de Emmett Till fez da fotografia sua arma para combater os linchamentos, Langston Hughes escreveu cenas que ficam na mente do leitor como imagens perturbadoras do extermínio de corpos desabrigados. São contornos, enfim, da memória resistente de corpos trucidados por um genocídio ainda em curso.

A PUREZA DA RESPOSTA DAS CRIANÇAS: LENDO "*BERRY*"

A "defesa" da castidade de mulheres brancas e o consequente linchamento de homens negros é um fenômeno constitutivo da sociedade estadunidense desde o século XIX. Contudo, o desabrigo desses corpos "ameaçadores", segundo o discurso da branquitude, aparece também na ficção de Hughes por meio da humilhação, da violência simbólica ou da perseguição psicológica às quais podemos atribuir o nome de linchamento moral. É o que ocorre no conto "*Berry*", cujo personagem principal é Milberry Jones, um jovem negro contratado para cuidar de crianças com deficiência no *Dr. Renfield's Summer Home for Crippled Children.*

Apesar de amado pelas crianças, é demitido quando um incidente corriqueiro acontece com um dos pacientes, pois, para os donos brancos, seria muito arriscado lidar com alguém que tivesse uma tendência "natural" a ser bruto e, portanto, menos cuidadoso. Não é gratuito, nesse sentido, o fato de que o abrigo do qual o protagonista é demitido é também uma "*home*", vocábulo que no português pode ser tanto uma habitação regular como uma residência terapêutica, como é o caso nessa história. Logo, mesmo que não retrate um linchamento físico como em "*Home*" ou "*Father and Son*", a narrativa de "*Berry*" também aponta para a impossibilidade do jovem negro em encontrar para si um lar. Assim, no começo da história, Milberry já é apresentado como aquele que vem de fora, um estrangeiro, ou seja, um corpo deslocado naquele território em que não se esperavam pessoas negras.

> When the boy arrived on the four o'clock train, lo and behold, he turned out to be colored! Mrs. Osborn saw him the minute he got out of the station wagon, but certainly there was nothing to be done about it that night — with no trains back to the city before morning — so she set him washing dishes (*TWOWF*, p. 177).[65]

65 Quando o menino chegou no trem das quatro horas, vejam só, ele era negro! A Sra. Osborn o viu no minuto em que ele saiu do vagão, mas certamente não havia nada a ser feito sobre isso naquela noite — sem trens de volta para a cidade antes do amanhecer — então ela o pôs para lavar a louça (*TWOWF*, p. 177, tradução minha).

Com sua chegada, a responsável pela gestão dos funcionários não sabe como lidar com a presença de Milberry, tampouco onde alocá-lo na instituição. Decide, então, perguntar a opinião de Dr. Renfield, o dono do abrigo. Ocorre uma dicotomia entre o homem negro e o homem branco. Enquanto o protagonista é um estranho que jamais seria bem-vindo ali, Dr. Renfield não apenas é aquele que detém o poder sobre o espaço — frisando o caráter central do território da ficção de Hughes —, mas também é aquele que nomeia o instituto, pois é no homem branco que se encontra a posição e poder na hierarquia de corpos produzida pelo colonialismo. Apenas a ele é dado o direito de nomear, pois os demais corpos são percebidos como detentores de uma linguagem instável e incompleta.

Sob essa premissa, a interseccionalidade de raça e gênero é, com efeito, basilar na compreensão dos escritos de Langston Hughes. Quando se examina as presenças femininas e masculinas desse enredo, fica nítida uma hierarquia de poder, cujo topo é desempenhado pelo homem branco (Dr. Renfield), ao passo que as mulheres brancas estão em disputa por sua atenção. É o que se vê na relação entre Mrs. Osborn (funcionária da instituição) e a esposa de Dr. Renfield.

> Mrs. Osborn hoped Dr. Renfield would be on his porch. She hated to knock at the door and perhaps be faced with his wife. The gossip among the nurses and help at Dr. Renfield's Summer Home for Crippled Children had it that Mrs. Osborn was in love with Dr. Renfield, that she just worshipped him, that she followed him with her eyes every chance she got — and not only with her eyes.
> Of course, there wasn't a word of truth in it, Mrs. Osborn said to herself, admitting at the same time that that Martha Renfield, his wife, was certainly not good enough for the doctor. (…) Ah, Dr. Renfield, Dr. Ren… (*TWOWF*, p. 178 – 179).[66]

A funcionária, dessa forma, encontra o médico e o questiona sobre o que poderia ser feito em relação à presença indesejada e inesperada do rapaz negro. Assim, o conto estabelece uma metáfora do mundo colonial na medida em que o homem branco é tratado como aquele que detém o saber, a quem é preciso se dirigir quando ocorre um incidente. Ao referir-se ao

---

66 A Sra. Osborn esperava que o Dr. Renfield estivesse em sua varanda. Ela odiava bater à porta e correr o risco de encontrar sua esposa. A fofoca que corria entre as enfermeiras e os ajudantes da Casa de Verão do Dr. Renfield para crianças com deficiência era que a Sra. Osborn estava apaixonada pelo Dr. Renfield, que ela simplesmente o adorava e que o seguia com os olhos sempre que podia — e não apenas com os olhos.
Claro, não havia uma palavra de verdade nisso, conforme a Sra. Osborn dizia a si mesma, admitindo, ao mesmo tempo, que Martha Renfield, a esposa do médico, certamente não era boa o suficiente para ele. (…) Ah, Dr. Renfield, Dr. Ren… (*TWOWF*, p. 178 – 179, tradução minha).

jovem Berry, surge mais uma vez a impossibilidade de abrigá-lo naquela "*home*", pois, embora parecesse uma boa pessoa, Mrs. Osborn não sabe como ele poderia se encaixar àquele mundo feito por brancos e para brancos.

> 'We have a problem on our hands. You know the kitchen man left this morning so I sent a wire to the High Class Help Agency in the city for somebody right away by the four o' clock train — and they sent us a Negro! He seems to be a nice boy, and all that, but I just don't know how he would fit in our Home. Now what do you think?' (*TWOWF*, p. 179).[67]

A decisão encontrada pelo dono do lar reitera a relação de poder contida nas geografias e nas produções do espaço. Desse modo, o patrão limita Berry ao sótão, a parte da casa destinada àquilo que, geralmente, é esquecido, isto é, o cômodo em que se deixam os objetos que não têm lugar nos demais aposentos. Isso produz uma violência simbólica, dado que o corpo-sujeito se transmuta num corpo-objeto (HOOKS, 2019), o qual é secundarizado pelos demais habitantes daquele lar. Milberry, portanto, não apenas é rejeitado, mas também é fadado ao esquecimento, de modo que a sua presença, por si só, produz a tensão do corpo contra o espaço.

Ademais, a tônica exploratória é outra forma de violência contra o corpo do jovem negro. Ao resolver o "problema" de sua acomodação, o médico não hesita em pedir para que paguem menos a ele do que ao funcionário anterior. É perfeita a crítica de Langston Hughes com a ironia de um "abrigo" que não pode abrigar, pois o protagonista da trama é mal pago e desrespeitado.

> And again he thought. 'You say he can do the work? … How about the attic in this building? It's not in use… And by the way, how much did we pay the other fellow?'
> 'Ten dollars a week,' said Mrs. Osborn raising her eyes.
> 'Well, pay the darkie eight,' said Dr. Renfield, "and keep him.' And for a moment he gazed deep into Mrs. Osborn's eyes. 'Goodnight.' Then turned and left her (*TWOWF*, p. 180).[68]

---

67 'Temos um problema em nossas mãos. Você sabe que o rapaz da cozinha foi embora esta manhã, então enviei um telegrama para a Agência de Ajudantes de Alta Classe na cidade atrás de alguém no trem das quatro horas — e eles mandaram um negro! Ele parece ser um bom garoto e tudo mais, mas eu realmente não sei como ele se encaixaria em nosso Lar. E agora, o que você acha? '(*TWOWF*, p. 179, tradução minha).

68 E de novo ele pensou. 'Você disse que ele pode fazer o trabalho? … Que tal o sótão do prédio? Não está em uso… E, aliás, quanto pagávamos ao outro sujeito?'
'Dez dólares por semana,' disse a Sra. Osborn levantando os olhos.
'Bem, pague oito a esse neguinho', disse o Dr. Renfield, 'e fique com ele.' E por um momento ele olhou profundamente nos olhos da Sra. Osborn. 'Boa noite.' Então se virou e a deixou (*TWOWF*, p. 180, tradução minha).

A partir desse momento, o jovem se esforça no novo trabalho, ainda que tudo lhe fosse mais difícil. Ao descrevê-lo, o narrador expande a discussão territorial, demonstrando que, sobretudo em se tratando dos Estados Unidos, o local de origem funciona como metáfora para a própria construção do país, cujos limites dividem Norte e Sul em realidades consideravelmente distintas. Nesse sentido, não é gratuito afirmar que Milberry veio da Georgia, um estado sulista com sérias tensões raciais (no qual também nasceu Martin Luther King) e, inclusive, um dos epicentros da *Ku Klux Klan*.

> Milberry was a nice black boy, big, good natured and strong — like what Paul Robenson must have been at twenty. Except that he wasn't educated. He was from Georgia, where they don't have many schools for Negroes. And he hadn't been North long. He was glad to have a job, even if it was at a home for Crippled Children way out in the country on a beach five miles from nearest railroad. Milberry had been hungry for weeks in Newark and Jersey City. He needed work and food (*TWOWF*, p. 180).[69]

A questão da fome indica as maneiras como o racismo, além de toda violência física e simbólica dele oriunda, mata também pela miséria. Berry aceita passivamente as explorações a que está exposto porque já havia passado fome por muito tempo e, agora que tinha um trabalho, não poderia correr o risco de voltar à sua condição anterior. Josué de Castro, ainda na década de 1940, quando publicou originalmente o clássico *Geografia da fome* (2001), já chamava atenção para o fato de que a fome da população brasileira é consequência direta não de aspectos climáticos, mas da concentração de renda que assola o país.

Pouco tempo depois, no começo dos anos 50, expande sua pesquisa e publica *Geopolítica da fome* (1959), no qual pensa a mesma questão em escala global. Na obra, Castro ensina algo que, numa perpetuação de tragédias, é absolutamente contemporâneo, pois a fome, ainda no século XXI, é resultado da concentração de renda que não tem dado sinais de melhora e de um sistema global galgado nas diferenças de raça, classe e gênero que produz miséria em largas proporções.[70] Na conjuntura de Langston Hughes, o autor tinha como plano

---

69 Milberry era um bom menino negro, grande, forte e de boa índole — como o Paul Robenson devia ter sido aos vinte anos. Mas ele não tinha formação. Era da Geórgia, onde não há muitas escolas para negros. E ele não estava no Norte há muito tempo. Estava feliz por ter um emprego, mesmo que fosse em uma casa para crianças com deficiência no interior, em uma praia a oito quilômetros da ferrovia mais próxima. Milberry estava com fome havia semanas em Newark e Jersey City. Ele precisava de trabalho e comida (*TWOWF*, p. 180, tradução minha).

70 É fundamental pensarmos na atualidade dessa discussão no contexto do governo Bolsonaro. O Brasil voltou ao cenário de insegurança alimentar em que estava há 20 anos. Nesse cenário, embora a pandemia de covid-19 tenha aprofundado as desigualdades sociais,

de fundo social de seu escrito a grande depressão da década de 1930, momento em que a fome e a miséria se espalharam pelos Estados Unidos de uma forma nunca antes vista pela sua geração. Isso leva o jovem protagonista a se submeter a múltiplas humilhações.

> And Mrs. Osborn always had something extra that needed to be done (not kitchen-boy work), a cellar to be cleaned out, or the linen in her closet reshelved, or the dining-room windows washed. Milberry knew they took him for a work horse, a fool — and a nigger. Still he did everything, and didn't look mad — jobs were too hard to get, and he had been hungry too long in town (*TWOWF*, p. 181).[71]

Algo interessante nessa história é o fato de que o contista retira de seu próprio texto a expressão *The Ways of White Folks*, que dá nome à coletânea de contos. O termo é falado pelo próprio Berry quando desabafa sobre a sua realidade de homem negro dentro de uma sociedade racista. Além do título, a epígrafe da coletânea de contos é justamente essa fala do rapaz, ou seja, Langston Hughes cria em seu livro uma inusitada escolha, tendo em vista que a epígrafe, tradicionalmente, é o espaço em que se faz referência a um discurso externo na construção do texto. Em vez disso, o que encontramos na abertura de seu livro é a fala de um personagem presente na própria obra, isto é, Hughes não apenas cita um sujeito ficcional na epígrafe, como também faz referência a si próprio ao tomar essa decisão.

> 'Besides', Milberry said to himself, 'the ways of white folks, I mean some white folks, is too much for me. I reckon they must be a few good ones, but most of 'em ain't good — leastwise they don't treat me good. And Lawd knows, I ain't never done nothin' to'em, nothin' a-tall' (*TWOWF*, p. 181).[72]

Sendo assim, a fala de seu próprio protagonista nomeia e serve de epígrafe para a coletânea. Vejo nessa escolha um indício de que, em um país como os Estados Unidos e em um tempo como a década de 1930, não haveria discurso externo que pudesse amparar a população negra, perseguida e violentada de tantas formas diferentes. Logo, quando não há

---

o sucateamento de políticas públicas que combatiam a fome brasileira já havia sido responsável pelo aumento do nível de cidadãos sem acesso à alimentação mesmo antes da crise causada pela doença.

71 E a sra. Osborn sempre tinha algo extra que precisava ser feito (e não era trabalho de ajudante de cozinha): um porão para limpar, arrumar a roupa de cama no armário, ou limpar as janelas da sala de jantar. Milberry sabia que eles o consideravam um cavalo de trabalho, um idiota — e um preto. Mesmo assim, ele fazia tudo e não demonstrava irritação — empregos eram muito difíceis de conseguir e ele estava com fome há muito tempo na cidade (*TWOWF*, p. 181, tradução minha).

72 'Além disso', disse Milberry para si mesmo, 'esse jeito dos brancos, quer dizer, o jeito de alguns brancos, é demais para mim. Eu acho que deve ter alguns legais, mas a maioria deles não é gente boa não — pelo menos comigo é assim, eles não me tratam nada bem. E Deus é testemunha que eu nunca fiz nada contra eles (*TWOWF*, p. 181, tradução minha).

paradigma possível no qual se inspirar, resta ouvir sua própria voz e unir-se a seus iguais, pois, num mundo meticulosamente projetado para exterminar esses corpos, a defesa não poderia vir de fora. O escritor tinha consciência de que havia importantes aliados e aliadas brancas, por isso escreve "*some white folks*" ("algumas pessoas brancas"), mas sabia também que o que imperava em seu tempo eram as violências da branquitude acrítica. Não há, portanto, epígrafe possível para o livro de Langston Hughes, a não ser o discurso que nasce dentro da própria obra.[73]

Ressaltando a ironia do "abrigo", o conto mostra ao leitor como as crianças que lá viviam eram maltratadas, tidas apenas como um produto rentável. O narrador cria uma certa vilania em torno da hegemonia branca, de modo que Berry era o único que parece se importar com a forma como as crianças são alimentadas. Ele, que já havia enfrentado a fome e a miséria, sente empatia por aquelas crianças que recebem alimentos de menor qualidade.

> The Summer Home was run for profits from the care of permanently deformed children of middle class parents who couldn't afford to pay too much, but who still paid well — too well for what their children got in return. Milberry worked in the kitchen and saw the good cans opened for company, and the cheap cans opened for the kids. Somehow he didn't like such dishonesty. Somehow, he thought he wouldn't even stay there and work if it wasn't for the kids (*TWOWF*, p. 182 – 183).[74]

Se por um lado os adultos brancos apenas lhe dirigiam a palavra para ordens e humilhações, as crianças da instituição se sentem cada vez mais próximas do protagonista. Assumindo uma perspectiva interseccional, há um entrelaçamento das opressões que produz o afeto recíproco, pois, em se tratando de uma sociedade capacitista, as crianças por quem Berry zelava também se viam numas situação de estigma. Nessa discussão, a teórica australiana Fiona Kumari Campbell (2001), cuja obra investiga a experiência dos sujeitos com deficiência no mundo atual, examina o capacitismo como um sistema opressivo. Para Campbell, as

73 José Saramago em alguns de seus romances, inclusive na sua obra-prima *Ensaio sobre a cegueira*, faz uso de epígrafes ficcionais. Ao passo que o ficcionista português parece desestabilizar o espaço da ficção quando faz uso dessa estratégia como recurso estilístico, Langston Hughes, com outros intuitos, também contraria à tradição daquilo que se espera de uma epígrafe.

74 A Casa de Verão era administrada com o objetivo de lucrar com o cuidado de filhos cujas deficiências eram permanentes e cujos pais de classe média não podiam pagar muito, mas ainda assim pagavam — e pagavam muito bem comparado ao que seus filhos recebiam em troca. Milberry trabalhava na cozinha e via as latas boas abertas para a equipe e as latas baratas abertas para as crianças. De alguma forma, ele não gostava dessa desonestidade. De alguma forma, ele pensou que nem ficaria lá trabalhando se não fosse pelas crianças (*TWOWF*, p. 182 – 183, tradução minha).

crenças e práticas que oprimem as pessoas com deficiência fazem com que o capacitismo produza poder, agindo de forma análoga ao racismo ou ao machismo.

Por essa razão, a hierarquia de corpos produzida pelo poder hegemônico também atinge o sujeito portador de deficiência. Não é o caso aqui de expandir essa reflexão, que exigiria um caminho teórico longo com obras dos *Disability Studies* ou, mais recentemente, da *Crip Theory*. Para meus objetivos, basta frisar que o discurso hegemônico produz um "corpo ideal" e tudo aquilo que se afasta desse paradigma passa a ser estigmatizado e punido. Assim, o "corpo ideal" do Ocidente é o homem branco cisgênero heterossexual sem deficiências e de classe média ou rico. Todavia, as interseccionalidades que produzem o poder são mais complexas, pois, se esse mesmo sujeito for praticante de uma religião de matriz africana, por exemplo, seu privilégio já não seria posição definitiva, embora estivesse privilegiado em relação ao negro que partilha da mesma crença. Ainda nesse caso, mesmo que esse homem pertencesse a um grupo religioso dominante em seu contexto, poderia estar exposto a outras formas de violência a depender, por exemplo, de seu lugar de origem ou de sua idade, pois, conforme Audre Lorde (2019) chama atenção, o marcador social da faixa etária é também um perpetuador de opressões.

Portanto, a discussão sobre interseccionalidade e, consequentemente, sobre os marcadores sociais da diferença é uma trajetória muito mais extensa do que pode parecer a princípio. Gênero, raça, classe e orientação sexual são apenas alguns dos inúmeros marcadores que configuram a experiência de um sujeito como membro de sua sociedade. Há diversos trabalhos fundamentais que entrelaçam raça e gênero tanto no Brasil (AKOTIRENE, 2019; CARNEIRO, 2020; GONZALEZ, 2018; RIBEIRO, 2019), quanto nos Estados Unidos (COLLINS, 1990; CRENSHAW, 2022; DAVIS, 2016; LORDE, 2019). Entretanto, esse é apenas o primeiro passo na busca por um debate consistente no que tange à interseccionalidade. Numa preocupação contemporânea, é crucial mobilizar outros aspectos na análise de sociedades ambíguas e complexas, como a brasileira e a estadunidense. Afinal, mesmo os sujeitos aparentemente na posição de privilégio podem sofrer outras formas de discriminação, como o etarismo e a xenofobia.

Com base nessa reflexão, podemos ler com mais lucidez o fato de o protagonista ser amigo das crianças com deficiência. Foram elas que atribuíram ao rapaz o apelido de Berry, demonstrando que eram as únicas que poderiam lhe oferecer o afeto familiar: "They adored

him and he them. They called him Berry. They put their arms about him" (*TWOWF*, p.184).[75] Ressaltar que as crianças colocavam os braços ao seu redor é também representativo. Esse contato físico e a vontade de abraçá-lo humaniza o sujeito, uma vez que seu corpo era tido pelos adultos como uma constante ameaça. As crianças, por outro lado, são sujeitos brancos que desmontam a branquitude, pois viam em Berry uma figura de proteção, o exato oposto do mito que atravessava sua corporeidade.

Nesse sentido, a linguagem opera como elemento crucial na constelação de temas dessa narrativa, uma vez que é apenas com as crianças que ele pode falar. Elas são as únicas interlocutoras para sua fala indesejada. Dessa forma, pensando em consonância a Roland Barthes (2013), mas também considerando o componente racializado que subjaz à forma de manusear um idioma (FANON, 2008; KILOMBA, 2019; NASCIMENTO, 2019), o homem existe por intermédio da linguagem e, sendo assim, Berry é constantemente anulado em sua essência, resultando, para usar a imagem clássica de Ralph Ellison, em um homem invisível.

> The grown-up white folks only spoke to him when they had some job for him to do, or when they were kidding him about being dark, and talking flat and Southern, and mispronouncing words. But the kids didn't care about how he talked. They loved his songs and his stories (*TWOWF*, p. 184).[76]

Em um de seus dias de trabalho, no entanto, uma desgraça se abate sobre o carismático protagonista. Exatamente por ser amado pelas crianças, uma delas se anima mais que o esperado ao vê-lo empurrando a cadeira de rodas e, a despeito do esforço do rapaz para segurá-lo, o indefeso paciente acaba caindo no chão. Nada de mais grave acontece e, fosse Berry um sujeito ocupante de uma posição de poder, o incidente não passaria de uma ocorrência banal. Contudo, em se tratando de um sujeito negro que é temido no mundo branco, o episódio é o suficiente para a imediata culpabilização de Berry e sua consequente demissão. Enquadrado sob o rótulo do perigo, o rapaz é tido como uma ameaça a ser exterminada imediatamente.

---

75 Elas o adoravam e ele as adorava. Chamavam-no de Berry e colocavam seus abraços em torno dele (*TWOWF*, p.184, tradução minha).

76 Os adultos brancos só falavam com ele quando tinham algum trabalho para ele fazer ou quando estavam debochando da sua cor, seu jeito sulista de falar e a pronúncia errada das palavras. Mas as crianças não se importavam com a forma como ele falava. Elas amavam suas canções e suas histórias (*TWOWF*, p. 184, tradução minha).

Dessa forma, analogamente às acusações falsas de estupro que pudemos observar em "*Home*" e "*Father and Son*", o rapaz é eliminado daquela paisagem por ser "perigoso", mas o que vemos aqui, no lugar do assassinato, é o linchamento moral das humilhações. A passagem é particularmente revoltante porque o que causa a demissão de Berry é justamente sua excelência no cargo, o que faz com que as crianças se sintam felizes perto dele. Tudo ratifica o fato que, mesmo que não tenha cometido um erro, ser negro significa muitas vezes ter um crime falsamente produzido a fim de encarcerar o indivíduo em sua sub-humanidade.

> But when Berry started to push the chair down from the porch to the walk, the child, through excess of joy, suddenly leaned forward laughing, and suddenly lost his balance. Berry saw that he was going to fall. To try to catch the boy, the young Negro let the chair go. But quick as a wink, the child had fallen one way onto the lawn, the chair the other onto the cement walk. The back of the chair was broken, snapped off, except for the wicker. The little boy lay squalling on the ground in the grass (*TWOWF*, p. 186).[77]

O final do conto reforça o argumento de que a escrita de Hughes é uma ficção sobre o território. A cena final da narrativa é precisamente a saída do rapaz daquele lar que, para ele, resultou no desabrigo. É pela voz do homem branco que as ordens são dadas e o poder é performado, de modo que, tal qual a população alforriada da escravidão que não pôde receber reparações de nenhum tipo, o protagonista é expulso do lar sem o dinheiro que seria dele por direito. Com isso, vê-se aqui a violência última da história: as extorsões a que está exposto o corpo negro são tão violentas que dele se retira até mesmo aquilo que não chegou a ter.

> 'Get rid of him,' Dr. Renfield said to the housekeeper, 'today. The fool nigger! And deduct ten dollars for that broken chair.'
> 'We don't pay him but eight,' Mrs. Osborn said.
> 'Well, deduct that,' said the doctor.
> So, without his last week's wages, Milberry went to Jersey City (*TWOWF*, p. 188).[78]

---

77 Mas, quando Berry começou a empurrar a cadeira da varanda para a calçada, a criança, em seu excesso de alegria, de repente se inclinou para a frente rindo e perdeu o equilíbrio. Berry viu que ele ia cair. Para tentar pegar o menino, o jovem negro largou a cadeira. Porém, rápido como um piscar de olhos, a criança havia caído para um lado no gramado, a cadeira para o outro na calçada de cimento. O encosto da cadeira estava todo quebrado, exceto pelo vime. O menino berrava no chão, caído na grama (*TWOWF*, p. 186, tradução minha).

78 'Livre-se dele,' disse o Dr. Renfield à governanta, 'hoje. Esse negro idiota! E desconte dez dólares por aquela cadeira quebrada.'
'Nós apenas pagamos oito', disse a Sra. Osborn.
'Bem, então desconta oito', disse o médico.
Assim, sem o salário da semana, Milberry foi para Jersey City (*TWOWF*, p. 188, tradução minha).

É recorrente, como se vê, o tema do retorno traumático ao lar, pois, saindo do trabalho humilhado e sem dinheiro, a volta para casa, no lugar de simbolizar um aprendizado como o de Ulysses, aponta para um trauma. "*Berry*", portanto, na constelação de contos presentes em *The Ways of White Folks*, é outra faceta da criminalização do homem negro, a qual se manifesta na produção de seu constante enquadramento como uma ameaça. Nos casos anteriores, a "pureza" a ser supostamente protegida era a castidade da mulher branca. O que Langston Hughes denuncia aqui é a maneira como as crianças brancas (elaboradas no Ocidente como dóceis, puras e ingênuas) acabam por serem cooptadas como bodes expiatórios dos homens brancos para a perpetuação do racismo. Berry não encontrou seu fim pendurado a uma árvore, mas é também um jovem homem negro desabrigado pelo racismo — esse sistema que esmaga o presente e sufoca o futuro.

MORTE SUSSURRADA: LENDO "*MOTHER AND CHILD*"

O último conto de Langston Hughes que examino neste capítulo antes de seguir para o estudo da ficção de Lima Barreto chama-se "*Mother and Child*". Seu personagem principal é o jovem negro Douglass de vinte e seis anos, que, ao envolver-se sexualmente com uma mulher branca casada, torna-se um alvo em potencial dos homens brancos da região. Embora haja pleno consentimento de ambas as partes nesse relacionamento, o pânico se instaura na cidade quando a mulher engravida do amante negro e dá à luz uma criança mestiça. Langston Hughes traz à tela, mais uma vez, o *Tragic Mulatto*, ao registrar a tensão entre esses dois mundos inconciliáveis.

Ao lado de "*Father and Son*", "*Mother and Child*" traz desde o título elementos formadores da família burguesa para, com ironia, desmontar qualquer chance de familiaridade entre os personagens da trama. Nesse caso, porém, o "mulato trágico" em questão tem em torno de si uma existência cerceada desde o primeiro dia de vida. Diante dessa tensão, Douglass é enquadrado como o homem negro perigoso que se aproveitou da "inocência" de uma mulher branca para engravidá-la. Embora não haja uma cena de linchamento ao final do conto, o jovem negro vive constantemente sob o medo de ser linchado, o que produz uma ansiedade tanto no personagem quanto no leitor.

Já examinei a relação entre linchar e castrar tanto na ficção quanto nas ocorrências reais do crime de ódio. Aqui, o fato de Douglass ser ameaçado quando se descobre que a

mulher branca estava grávida é uma forma figurativa de castração porque tenta interromper seus desejos, sonhos e planos, mas também poderia se transmutar numa castração literal caso fosse capturado. Afinal, "historicamente, sabemos que o negro acusado de ter dormido com uma branca era castrado. O negro que possuiu uma branca torna-se tabu para os seus semelhantes. É fácil para o espírito determinar exatamente a natureza desse drama sexual" (FANON, 2008, p. 82).

A estrutura desse conto é peculiar porque, em vez da narrativa em 3ª pessoa, Langston Hughes conta toda a história a partir de uma conversa entre mulheres negras da cidade. No estilo de um rumor popular, o encontro proibido do homem negro com a mulher branca é um comentário que se espalha entre elas. Isso parece indicar que, tratando-se de um tema interditado, o tabu pode apenas se materializar por intermédio de uma conversa despretensiosa, corriqueira e fugaz. Com esse tom de "fofoca", enfatiza-se o medo do que pode ocorrer com o jovem negro. Sendo assim, o "tabu para os seus semelhantes" de que nos fala Fanon é o que acontece na vida de Douglass, que vira um tema a ser sussurrado pelas ruas da cidade.

> 'Ain't nobody seen it,' said old lady Lucy Doves. 'Ain't nobody seen it, but the midwife and the doctor, and her husband, I reckon. They say she won't let a soul come in the room. But it's still living, 'cause Mollie Ransom heard it crying. And the woman from Downsville what attended the delivery says it's as healthy a child as she ever seed, indeed she did.'
> 'Well, it's a shame,' said Sister Wiggins, 'it's here. I been living in Boyd's Center for twenty-two years, at peace with these white folks, ain't had no trouble yet, till this child was born — now look at 'em. Just look what's goin' on! People acting like a pack o' wolves (*TWOWF*, p. 189).[79]

Tradicionalmente, sobretudo na tradição ocidental judaico-cristã, a vinda de um bebê é sinal de esperança e boas novas. É isso que ocorre, por exemplo, ao final de *Morte e vida severina,* de João Cabral de Melo Neto, quando a possibilidade de uma vida menos árida se traduz a partir do infante recém-nascido no final do auto de Natal. Explorei um argumento

---

79 'Ninguém viu', disse a velha Lucy Doves. 'Ninguém viu, a não ser a parteira, o médico e o marido dela, eu acho. Dizem que ela não deixa ninguém entrar na sala. Mas o neném ainda está vivo, porque a Mollie Ransom ouviu ele chorar. E a mulher de Downsville que viu o parto disse que é mesmo uma criança saudável que nem qualquer outra que ela já viu.'
'Bem, é uma pena', disse a irmã Wiggins, 'que ele tá aqui.' Eu moro no Boyd's Center há vinte e dois anos, em paz com esses brancos, não tive problemas até hoje, até que esta criança nasceu — agora olha para eles. É só ver o que está acontecendo! Essa gente agindo que nem um bando lobos (*TWOWF*, p. 189, tradução minha).

semelhante ao pensar a gravidez de Clara dos Anjos e as possibilidades interpretativas que isso gera no romance no que diz respeito à sobrevivência de mães negras (CHAGAS, 2019).

Contudo, no caso de "*Mother and Child*", a criança carrega em si um estigma de que sequer poderia ter consciência, pois é ela a prova viva de um contato duplamente proibido porque, além de adúltero, foi um encontro inter-racial que ousou ultrapassar a linha de cor. Por esse motivo, o bebê é apresentado, logo nas primeiras linhas do enredo, como uma espécie de maldito vaticínio, visto que sua presença naquela comunidade perturbaria a ordem com a qual já estavam acostumados.

Se em "*Father and Son*" o título ressalta o pai branco por não mencionar a mãe negra do protagonista, no caso de "*Mother and Child*" é a mãe branca que nomeia a história, anulando também a presença de Douglass. Eu vejo nesse aspecto uma opção de Langston Hughes por nomear somente os brancos (*"father"* e "*mother*") e os "produtos" proibidos de relações inter-raciais ("*son*" e "*child*"). Por isso, assim como não há uma casa possível para ser habitada pelos "mulatos trágicos", os títulos dos contos, que inauguram um universo próprio tecido na linguagem, apontam para o fato de que, no violento contato da miscigenação, o sujeito negro não teria espaço para performar sua humanidade, estando expulso também dos títulos dessas obras. Em outras palavras, a criança existir indica que, clandestinamente, ousou-se dar corpo àquilo que não poderia ser nomeado.

> 'Poor little brat! He ain't been in the world a week yet,' said Mrs. Sam Jones, taking off her hat, 'and done caused more trouble than all the rest of us in a life time. I was born here, and I ain't never seen the white folks up in arms like they are today. But they don't need to think they can walk over Sam and me — for we owns our land, it's bought and paid for, and we sends our children to school' (*TWOWF*, p. 189).[80]

Surge, nessa fala, a relação entre território, educação e humanidade. Temendo as violências de homens brancos, o motivo pelo qual a mulher negra se sente no direito de defender-se é, justamente, a posse de uma terra que lhe era própria e o fato de suas crianças frequentarem a escola. Nas décadas que se seguiram à abolição da escravatura, os direitos conquistados não pareciam ser direitos irrevogáveis, de modo que as populações negras

---

80 'Pobre menino! Ele não tá no mundo há nem uma semana,' disse a Sra. Sam Jones, tirando o chapéu, 'e já causou mais problema do que todos nós na vida toda. Eu nasci aqui e nunca vi os brancos em pé de guerra como estão hoje. Mas eles não podem pensar que podem passar por cima de mim e do Sam — pois somos donos de nossa terra, a gente comprou ela, a gente pagou por ela, e a gente manda nossos filhos para a escola' (*TWOWF*, p. 189, tradução minha).

precisavam se agarrar a tudo o que os humanizava e dava-lhes algum traço de cidadania, como a casa própria e a formação escolar. Por isso, um dos grandes desafios da população negra nesse período foi a questão da terra. Como nos lembram os historiadores Henry Louis Gates Jr. e Donald Yacovone, esse tema esteve na base do período pós-Guerra Civil e, em consequência disso, é um elemento fundamental na perpetuação do poder.

> Imagine a história das relações raciais nos Estados Unidos se essa política [de acesso à terra] tivesse se mantido — se os ex-escravizados realmente obtivessem posse da terra, de suas propriedades! Se eles tivessem atingido a autossuficiência econômica, talvez toda a história das relações raciais estadunidenses teria sido marcadamente distinta. (…) Historicamente, essa tem sido a principal maneira pela qual uma geração passa riqueza para a próxima nesse país (GATES; YACOVONE, 2016, p. 127, tradução minha).

Na fala da personagem de Hughes, aparece também o tema da escola à qual suas crianças vão, outro motivo pelo qual os brancos, teoricamente, não poderiam humilhá-la. Com efeito, estudar foi uma das grandes conquistas que, desde o século XIX, fizeram da liberdade um sonho menos distante. Mary Smith Peake, por exemplo, foi uma mulher negra que alfabetizou escravizados clandestinamente, contra as leis da Virginia que à época vigoravam. Seu ativismo foi fundamental para que diversos sujeitos negros pudesses vislumbrar algum futuro que não fosse o da escravidão (GATES; YACOVONE, 2016, p. 125). Surgiu nesse momento nos Estados Unidos um "frenesi por escolas" (DU BOIS *apud* DAVIS, 2016, p. 114), pois ter acesso ao letramento, a cada vez mais, mostrava-se o caminho para assegurar uma cidadania que parecia tão difícil de alcançar. Logo, existe uma relação próxima entre terra e letramento, de modo que a menção da personagem de Hughes a esses dois elementos é carregada de significados, pois possuir uma casa e dominar uma linguagem afastam a sub-humanidade que a escravidão impôs sobre as populações negras durante os séculos.

A divisão entre o norte e o sul dos Estados Unidos é outra característica relevante no estudo desse conto. Na conversa entre as mulheres, uma delas agradece pelo fato de estarem em Ohio (no norte do país), pois, no Mississippi, já teriam linchado o rapaz. Como se percebe, o estado do Mississippi, no qual foi morto o inocente Emmett Till, é mais uma vez referenciado em um texto de Hughes como sinônimo dos crimes de ódio. Tendo no horizonte o pavor sobre as narrativas que ouviam a respeito do estado sulista, surge na história o tema do linchamento que, se nesse caso não é concretizado, rodeia o imaginário local como um perigo iminente.

> ‘Thank God, this is Ohio. It ain’t Mississippi.’
> ‘White folks is white folks, honey, South or North, North or South,’ said Lucy Doves. ‘I’s lived both places and I know.’
> ‘Yes, but in Mississippi they’d lynched Douglass by now’ (*TWOWF*, p. 190).[81]

Ao passo que o protagonista de “*Home*” é expulso e pendurado morto nos limites da cidade, Douglass é o corpo que deveria sair daquele território, pois ali não é bem-vindo. A narrativa, então, funciona sob o tom do medo de uma ameaça constante. Ele não é expulso, mas poderia ter sido; assim como não é linchado, mas poderia ser a qualquer momento. Isso faz, inclusive, que o leitor se veja nessa condição de suspensão das próprias expectativas. Ficamos diante da relação tensa que o conto cria, pois tudo poderia acontecer com aquele rapaz, a cuja voz sequer temos acesso. Com o final aberto do conto, resta-nos imaginar, com base na conversa entre as vizinhas, o desfecho trágico ou não do rapaz negro em uma comunidade que o queria exterminar.

> ‘Where is Douglass?’ asked Mattis Crane. ‘You all know I don’t know much about this mess. Way back yonder on that farm where I lives, you don’t get nothing straight. Where is Douglass?’
> ‘Douglass is here! Saw him just now out in de field doin’ his spring plowin’ when I drive down de road, as stubborn and bold-faced as he can be. We told him he ought to leave here’ (*TWOWF*, p. 190).[82]

Estudar a forma como multidões furiosas de homens brancos exterminavam homens negros é, na verdade, pensar sobre a performance da masculinidade, cujas consequências são desastrosas em diversos contextos. O que a modernidade ocidental estipulou como “ser homem” é um conjunto de comportamentos relacionados ao poder, à bravura e à imposição da força, materializando-se numa necessidade de reforçar a própria hegemonia. Kilomba (2019) demonstra que o racismo tem como uma de suas bases a ideia de que o negro estaria,

---

81 ‘Graças a Deus aqui é Ohio, não o Mississippi.’
‘Gente branca é gente branca, querida, no Sul ou no Norte, no Norte ou no Sul,’ disse Lucy Doves. ‘Eu já morei nos dois lugares e eu sei como é’.
‘Tudo bem, mas no Mississipi eles já iam ter linchado o Douglass a essa altura’ (*TWOWF*, p. 190, tradução minha).

82 ‘Cadê o Douglass?’, perguntou Mattis Crane. ‘Vocês todos sabem que eu não sei muito sobre essa confusão. Lá naquela fazenda onde eu moro, a gente acaba ficando sem saber direito das coisas. Onde está o Douglass?’
‘Douglass está aqui! Acabei de ver ele no campo trabalhando quando eu passei pela estrada, muito teimoso e corajoso de ainda estar aqui. A gente já disse que ele tem que ir embora’ (*TWOWF*, p. 190, tradução minha).

persistentemente, apropriando-se de algo que seria do branco por direito. Nesse caso, numa história sobre uma mulher branca casada, a feminilidade que a objetifica faz com que o marido branco sinta-se como o jovem Douglass houvesse roubado uma de suas propriedades.

Trata-se, então, de entendermos como o pilar da sub-humanidade negra é reduzir esse corpo à experiência proibida. Não podendo ocupar o lugar legítimo de marido, resta ao homem negro o espaço do amante, ou seja, o desejado tabu que não pode ser visto à luz do dia. Quando Mbembe destaca o fato de que o discurso ocidental associa corpos negros ao instinto sexual não domesticado (2014, p. 194), o filósofo joga luz sobre uma lógica de *apartheid* matrimonial que fomenta limites rígidos entre os relacionamentos tidos como "oficiais".

A esse respeito, Abdias Nascimento afirma que "o homem negro e a mulher negra só podem penetrar de forma sub-reptícia, pela porta dos fundos" (NASCIMENTO, 2016, p. 76). Com isso em mente, a mesma imagem que aparece na *back door* de "*Father and Son*" sugere o lugar de clandestinidade dos relacionamentos inter-raciais, sobretudo nos anos 1930. Esse status surge no conto de Langston Hughes quando menciona o motorista negro de uma família em Detroit que manteve por dez anos um relacionamento adúltero com a esposa branca do patrão.

> 'Child, you can't tell about men.'
> 'I knowed a case once in Detroit where a nigger lived ten years with a white woman, and her husband didn't know it. He was their chauffeur' (*TWOWF*, p. 191).[83]

A impossibilidade amorosa é um dos tema mais antigos e recorrentes na literatura ocidental. Na tradição da língua portuguesa, esse tema é explorado desde suas primeiras expressões, nas chamadas cantigas de amor durante o período medieval. De diferentes formas, essa questão se desdobra em narrativas como *Tristão e Isolda*, ainda na Idade Média, e no teatro shakespeariano do século XVI, chegando ao seu ápice nos séculos XVIII e XIX na literatura romântica.

Esse tema, no entanto, surge no tradicional cânone ocidental sem o peso trágico que a experiência afrodiaspórica a ele acrescenta. Na impossibilidade shakespeariana de *Romeu e Julieta*, na poesia romântica de Álvares de Azevedo ou no drama imaginado por Goethe em *Sofrimentos do jovem Werther*, o suicídio dos protagonistas é a resposta a um mundo que não

83 'Menina, você não pode nunca confiar em homem'.
'Eu soube de um caso lá em Detroit de um preto que ficou dez anos com uma mulher branca e o marido dela nem desconfiou. Era o motorista deles (*TWOWF*, p. 191, tradução minha).

lhes permitiria viver um grande amor. Diante do sujeito negro, realizar um amor proibido é uma preocupação secundária porque, para tanto, precisa primeiro estar vivo diante da pavorosa sombra do linchamento pairando em seu horizonte. O jovem alemão Werther não teme ser linchado e pendurado a uma árvore ao apaixonar-se por uma mulher casada, tampouco Romeu seria punido dessa forma por sua aventura com Julieta. Douglass, por outro lado, precisa sair da cidade, pois corria ali o risco que milhares de homens negros fora da ficção também correm.

Portanto, no esforço de decolonizar temas da tradição literária ocidental, eis aqui outro motivo do cânone que é ressignificado pela literatura de base afrodiaspórica. Já demonstrei que: 1) o retorno de Ulysses é subvertido da aprendizagem para o trauma; 2) o tema do suicídio passa de escapismo ultrarromântico para resistência contra a branquitude. Por fim, estruturo meu argumento com 3) o tema do amor proibido, no lugar do espírito rebelde dos góticos ingleses, é sinônimo de uma castração — física ou simbólica — que interdita possibilidades de elaboração do desejo para esses homens.

> 'Well, my daughter told me Douglass' sister say they was in love.'
> 'Him and that white woman?'
> 'Yes. Douglass' sister say it's been going on 'fore de woman got married.'
> 'Un-huh! Then why didn't he stop foolin' with her after she got married? Bad enough, colored boy foolin' 'round a unmarried white woman, let alone a married one' (*TWOWF*, p. 192).[84]

Estudar e lecionar literatura afrodescendente não tem relação exclusiva à pigmentação da pele de quem escreve, mas a uma experiência de ser e estar no mundo que muito se difere daquilo que nos últimos cinco séculos aprendemos ser "universal". Nada há de universal em um cânone que seleciona experiências específicas e, com elas, perpetua certas relações de poder. Se hoje há a necessidade de traçarmos um cânone de autoras e autores negros, é porque a própria noção de Literatura a que temos acesso hoje foi produzida pela Europa e para a Europa. Esses rótulos exigem urgente revisão se almejamos qualquer natureza de

84'Olha, minha filha disse que a irmã do Douglass falou que eles se amavam'.
'Ele e a moça branca?'
'Sim, a irmã dele disse que isso já tava rolando antes de ela se casar'.
'Ah não! Então porque ele não parou de ficar com ela depois do casamento? Já é ruim um garoto preto se metendo por aí com as brancas solteiras, imagina uma casada!
(*TWOWF*, p. 192, tradução minha).

decolonialidade que se converta em ato político e não se limite a discursos de fácil reprodução.

Com base nos rumores que contam as mulheres da história, Douglass quer fugir com a mulher branca. Essa fuga proibida com a mulher amada é um tema altamente romântico, o que reforça meu argumento de que a literatura de Hughes mobiliza esses grandes temas de maneira a subvertê-los. Assim, quando se sabe que Douglass almeja fugir, seu desejo é mais uma vez castrado, pois a reação negativa é imediata: ele não deveria cogitar fugir da cidade com a mãe de seu filho, e sim sair daquela comunidade antes que fosse punido por sua transgressão.

> 'I heard he wants to take her away.'
> 'He better take his fool self away, 'fore these white folks get madder. Ain't nobody heard it was a black baby till day before yesterday. Then it leaked out. And now de white folks are rarin' to kill Douglass!'
> 'I sure am scared!' (*TWOWF*, p. 193).[85]

É brilhante a escolha de Hughes em contar essa história por intermédio de fofocas das moradoras. Diferentemente de "*Home*", "*Father and Son*" e "*Berry*", não há uma desgraça consolidada, mas apenas uma tragédia anunciada. Dentro da nossa imaginação leitora, portanto, as múltiplas possibilidades de tenebrosos futuros que se erigem diante de Douglass surgem para nós como uma lembrança da violência que atinge esses corpos. Como não há um narrador onisciente, nós não temos mais acesso a nenhuma informação quando a conversa das mulheres se encerra.

> 'Ain't nothing like that ever happened in Boyd's Center long as I been here—these twenty-two years.'
> 'White folks is mad now, child, mad clean through.'
> 'Wonder they ain't grabbed Douglass and lynched him.'
> 'It's a wonder!'
> 'And him calmly out yonder plowin' de field this afternoon.'
> 'He sure is brave.'
> 'Woman's husband's liable to kill him.'
> 'Her brother's done said he's gunning for him.'
> 'They liable to burn Negroes' houses down.'
> 'Anything's liable to happen. Lawd, I'm nervous as I can be.'
> 'You can't tell about white folks.'
> 'I ain't nervous. I'm *scared*.' (*TWOWF*, p. 194 – 195)[86]

---

85 'Ouvi dizer que ele quer ir embora com ela'.
'É melhor ele ir embora sozinho, antes que esses brancos daqui fiquem mais furiosos. Ninguém tava sabendo que era um bebê preto até anteontem. Logo depois essa história vazou. E agora os brancos estão querendo matar o Douglass!
'Eu tô com muito medo!' (*TWOWF*, p. 193, tradução minha).

86 'Não teve nada parecido com isso aqui no Boyd's Center desde que estou aqui — nesses vinte e dois anos'.
'Os brancos estão loucos agora, menina, completamente loucos.'

A história termina com as duas mulheres fazendo silêncio porque o culto começaria, momento em que descobrimos que essa conversa estava acontecendo numa igreja enquanto aguardavam o início da cerimônia. Decidi terminar esse capítulo com a leitura de "*Mother and Son*" porque o desabrigo aqui aparece de forma a sintetizar os temas presentes nos demais contos. Por um lado, as referências ao Mississippi e ao medo dos linchamento ecoam o que observamos nas duas primeiras histórias; por outro, as humilhações de que é vítima fazem com que Douglass se aproxime em certa medida do protagonista Berry. Além disso, é também interessante que, a despeito de não ouvirmos a voz de Douglass nesse conto, as descrições sobre ele ressaltam sua coragem, provavelmente a forma encontrada por Hughes para enfatizar a resistência desses homens, que nunca haviam sido vítimas inertes.

Entre 1983 e 1984, o ficcionista britânico Clive Barker lançou as antologias *Books of Blood*. Dentre suas várias histórias, há o conto de terror "*The Forbidden*", narrativa adaptada para o cinema sob o nome de *Candyman.* A trama acompanha um homem negro no século XIX que, ao se apaixonar por uma mulher branca e com ela envolver-se, é brutalmente torturado e morto num linchamento. Depois disso, o espírito desse homem volta com desejo de vingança e se torna um fantasma assassino a atormentar a vida da comunidade. Foi produzida uma trilogia cinematográfica em torno dessa história nos anos 1990 e, em 2021, outra versão de *Candyman* foi lançada, atualizando a discussão da violência policial e dos diversos tipos de linchamento que ainda existem entre nós. Faço alusão a esse personagem tão popular nos Estados Unidos porque, quando o vemos em paralelo às histórias de Langston Hughes, essa macabra narrativa de espíritos, pegando empréstimo da realidade, mostra que a violência do mundo real quase sempre supera a capacidade ficcional das histórias de terror.

De certo, fartamente explorada por diversos gêneros e mídias, a retratação do homem negro injustamente condenado aponta para o tema ainda contemporâneo do linchamento tanto físico, quanto moral. Langston Hughes denunciou essa chaga social num momento em que as discussões de gênero e raça ainda davam os primeiros passos. O tema da casa, enfim, e esse

---

'Será que eles já pegaram o Douglass e lincharam ele?'
'Também não sei!'
'E ele tava lá fora arando o campo de tarde na maior calma.'
'Ele é corajoso mesmo.'
'O marido da moça é capaz de matar ele.'
'O irmão dela disse que vai dar um tiro nele.'
'Eles podem sair por aí queimando as casas dos pretos.'
'Qualquer coisa pode acontecer. Nossa, eu tô nervosa demais com essa história.'
'A gente nunca sabe o que os brancos vão fazer.'
'Eu não tô nervosa, eu tô *apavorada*' (*TWOWF*, p. 194 – 195, tradução minha).

retorno impossível são as formas como o desabrigo do homem negro surge na letra do escritor, pois, dentro e fora da ficção, a vida afrodiaspórica tem sido, em tantos casos, a experiência de não ter um lar.

Em 1921, na juventude de Hughes, houve um massacre em Tulsa, cidade no Oklahoma que foi palco de um dos mais graves momentos de violência racial dos Estados Unidos (GATES; YACOVONE, 2016, p. 189). Nesse episódio, após uma acusação de assédio sem embasamento contra uma mulher branca, o jovem negro Dick Rowland foi levado para depoimento e, a partir daí, as tensões entre brancos e negros na cidade chegaram ao limite. Como resultado, um grupo de setenta e cinco homens se uniu à porta da prisão para evitar o linchamento do rapaz. O que aconteceu depois, no entanto, foi um massacre sem precedentes, praticado pela multidão branca, com a absoluta destruição de 35 quarteirões da cidade, uma região negra tão próspera que recebia o nome de *Black Wall Street* (TULSA HISTORY, 2023).

Essa sucessão de violências, que hoje é considerada um massacre racial, apenas foi contida com a intervenção da guarda de Oklahoma no dia 1° de junho de 1921. Inúmeras casas e negócios foram destruídos e, por isso, o massacre de Tulsa é uma espécie de síntese brutal do desabrigo. Apesar de tudo, guardar essas memórias nos ensina a erguer a cabeça quando entramos pela porta da frente nas casas de que temos sido, historicamente, expulsos. Negando a porta dos fundos, a casa em que estamos não há de nos expulsar, pois abrir portas é um ato político.

São essas algumas histórias dentre as inúmeras que eu poderia recontar. Esta tese começou a ser pensada em março de 2020. No mês de maio do mesmo ano, o planeta parou aterrorizado diante do assassinato de George Floyd. Ao longo dessa escrita, entre 2020 e 2023, este capítulo era revisitado para acrescentar uma nova história toda vez que surgia um caso novo de assassinato de homens negros nos Estados Unidos. Houve um momento, no entanto, em que foi preciso parar. A violência era tanta e os corpos que se empilhavam eram tão numerosos que precisei admitir que não há espaço para tamanho relato, tampouco há linguagem capaz de abarcar essa barbárie.

Entre o tempo em que o ponto final desta tese será dado e sua chegada até futuros leitores, já haverá inúmeros outros casos impossíveis de apreender pelas minhas palavras. Tudo que neste trabalho é feito, no dia após, é um esforço mínimo diante do volume de violência que nos cerca. Entretanto, desistir não é uma opção, porque a linguagem acadêmica,

por vezes fria, pretensamente imparcial e distante de nossa vida, precisa também se comprometer à superação de todas as formas de desabrigo, sobretudo quando comprometida em estudar obras como as de Langston Hughes e Lima Barreto.

Num corte transnacional que costura o Harlem aos subúrbios do Rio de Janeiro, é nesse território outro que se insere este estudo. Ao analisar a seguir as narrativas barretianas, o desabrigo assumirá novos contornos, mas sempre mantendo uma experiência compartilhada que avança a nossa compreensão sobre as várias formas de racismo de um século atrás e também escancara toda a violência que ainda nos ronda. Dentre genocídios banalizados, injustiças perpetuadas e encarceramentos orquestrados pelo Estado, resta a dor do trauma, mas resta também a Literatura — sob um perigo maior do que supôs Todorov[87] — a iluminar o caos que nos ronda.

Com efeito, não é possível identificar uma reação concreta contra o desabrigo em todos os personagens de Langston Hughes ou de Lima Barreto, pois assim é também na vida, na qual por vezes é preciso lidar com a derrota. Contudo, os sobreviventes da escravidão e dos linchamentos são nossas fontes de esperança para narrar a vida após o fim do mundo. Se a palavra nem sempre consegue nos dar alguma esperança, é certamente capaz de nos deixar em alerta e, acima de tudo, demonstrar até onde conseguimos suportar o limite da dor.

87 Faço referência aqui à obra *A literatura em perigo*, do filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (2009).

3.2. RECORDAÇÕES DO TRAUMA, SOBREVIVÊNCIA DE UM MOLEQUE: LINCHAMENTOS MORAIS NA NARRATIVA DE LIMA BARRETO

É mole de ver
Que em qualquer dura
O tempo passa mais lento pro negão
Quem segurava com força a chibata agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre o primeiro negro pra passar
Escolhe sempre o primeiro negro pra passar na revista
Pra passar na revista
Todo camburão tem um pouco de navio negreiro

— O Rappa, *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*

Queria ensinar para que se desenvolvessem sozinhas no mundo, para que ajudassem aos que precisassem, e mais ainda, para que procurassem pela liberdade que lhes foi negada desde os ancestrais.

— Itamar Vieira Júnior, *Torto Arado*

A TRISTE SINA DE VIVER À PARTE: LENDO "O FILHO DA GABRIELA"

Cruzando experiências, traumas e narrativas, o fenômeno da criminalização do homem negro ressoa intenso na pena de Lima Barreto. Embora a cultura dos linchamentos seja menos estudada no Brasil do que nos Estados Unidos, não são raros, na literatura barretiana, os exemplos de constrangimento, humilhação e medo provenientes de linchamentos morais. É esse um tipo simbólico de violência que se coaduna com a realidade brasileira, na qual o racismo estrutural ainda não é admitido pelas elites. Sendo assim, não encontramos na literatura de Lima Barreto descrições de linchamentos e performances da barbárie que culminam em corpos negros pendurados em árvores. Entretanto, ao examinar a divergência entre tipos distintos de linchamentos nas literaturas de Lima e Hughes, fica nítida uma certa semelhança que os une na condição de sujeitos racializados.

Como não houve entre nós um sistema legal como os Códigos Negros dos Estados Unidos, o senso comum tende a perpetuar a falsa ideia de que o racismo brasileiro é mais leve — como se racismo e leveza não fossem por si só ideias paradoxais. Nessa perspectiva, Jessé Souza, em sua discussão sobre *A elite do atraso*, ressalta a importância de entendermos a escravidão como força criadora dos abismos brasileiros e das hierarquias que nos formam até

hoje. Para o teórico, esse histórico fez com que ocorresse no Brasil uma naturalização das relações de poder.

> Nós nunca refletimos acerca dessas hierarquias, assim como não refletimos sobre o ato de respirar. É isto que as faz tão poderosas: elas se tornam naturalizadas. Esquecemos que tudo que foi criado por seres humanos também pode ser refeito por nós.
> Como não percebemos essas hierarquias, elas mandam em nós todos de modo absoluto e silencioso (SOUZA, 2019, p. 23).

Essa é a percepção de Silvio Almeida ao frisar que não se pode limitar a discussão sobre o racismo a um critério moral, pois ele se inscreve como prática, linguagem e estrutura no Brasil. Afirma, dessa maneira, que nosso país "não experimentou desenvolvimento ao longo de sua história, mas somente crescimento econômico. A industrialização não resultou em distribuição de renda e bem-estar para a população" (ALMEIDA, 2019, p. 192). Sob esse prisma, as violências racistas no Brasil configuram um regime de práticas que enquadra o corpo negro como alvo fácil e frequente desde o período colonial, realidade ressignificada pela atual brutalidade das forças policiais observada com frequência nas cinco regiões do país.

Lima Barreto sabia que a abolição da escravatura e a proclamação da República não seriam o suficiente para que o Brasil entrasse numa era de igualdade racial. Nas críticas ao positivismo e na denúncia à eugenia, foi um intérprete de seu tempo com uma lucidez que poucos de sua geração conseguiram alcançar. Em seus contos, as masculinidades negras passam por experiências análogas às que Langston Hughes narra no sentido de serem acusados sem fundamento e transformados em "ameaças" por alguma razão injusta.

No entanto, há uma diferença crucial entre os dois autores: ainda que o estadunidense faça uso de algumas de suas experiências na composição de seus enredos, a obra de Lima Barreto assume um tom mais abertamente autobiográfico. Por esse motivo, os homens negros rotulados de estupradores ou violentos que são criados nos textos de Hughes dão espaço aqui à realidade de meninos negros que não sofrem a violência do assassinato, mas são também rotulados de diferentes formas. Foi por intermédio dessas crianças que, muitas vezes, Lima transformou em ficção as suas próprias angústias num protesto atemporal contra o racismo brasileiro.

Ao examinar o conto "*One Christmas Eve*" no capítulo anterior, evoquei Philippe Ariès (1981) para demonstrar que a infância é uma "invenção" moderna, mas frisei a necessidade de racializar as suas conclusões. Dessa maneira, as crianças negras, asiáticas e indígenas foram discursivamente produzidas no discurso como menos humanas. Desse modo,

não é exagero afirmar que a experiência de meninos negros mais se aproxima do estudo de homens negros adultos do que de crianças brancas porque, para que um sujeito seja percebido como criança, é preciso que seja considerado um ser humano, algo que o sistema político-econômico-cognitivo da branquitude não permitiu que acontecesse às crianças racializadas dos séculos XVIII e XIX. Algo semelhante ocorre com as infâncias negras de "*One Christmas Eve*" e *"Poor Little Black Fellow*", bem como "*Slave on the Block*", conto de Hughes que investigarei adiante. Como se vê, a retratação ficcional de meninos negros é um interessante ponto de convergência entre as literaturas desses dois autores distantes no mapa, mas próximos na arte.

Por isso, este capítulo é majoritariamente dedicado às ocorrências da infância na narrativa de Lima. Isso me impele também a uma breve reflexão sobre o tema do suicídio no enredo de "Por que não se matava". Pretendo demonstrar, assim, o medo desses sujeitos ao serem acusados em "O único assassinato de Cazuza" e "O moleque". Todavia, antes de estudá-los, é importante manter no horizonte outras figurações do desabrigo por meio da experiência do jovem Horácio, protagonista do conto "O filho da Gabriela".

A jovem que nomeia essa história trabalha na casa de dona Laura, "uma alta senhora, ainda moça, de uma beleza suave e marmórea" (*CC*, p. 98). Depois de um desentendimento sobre o seu filho, Gabriela sai do trabalho, mas retorna ao perceber que não conseguia encontrar outro espaço que a abrigasse. Sem o amparo de um trabalho fixo, seu filho ficava à mercê de conhecidos da família que pudessem vigiá-lo, relegado a "um pobre quarto de estalagem, úmido que nem uma masmorra" (*CC*, p. 101). O desabrigo, como se nota, é um fator literal na vida do menino desde a sua primeira infância.

Retornando à casa de Laura, a patroa decide batizar o menino, e seu marido, procurando nomes históricos para a criança, "resolveu-se por 'Horácio', sem saber por quê" (*CC*, p. 101). Desde o início, portanto, o ato de nomear é feito a partir da linguagem dos patrões, que escolhem com base nos seus critérios qual deveria ser o nome da criança. Nesse sentido, já examinei a relação entre linguagem e humanização, de modo que o fato de que Horácio tenha recebido um nome na casa dos patrões de sua mãe sugere que talvez ali ele pudesse se ver abrigado pela primeira vez na vida. Entretanto, ele parece desde o início ser uma incógnita dentro da geografia afetiva daquele lar, pois, no convívio com Laura, a criança se mostra complexa de ser compreendida: "A madrinha espantava-se com esses bruscos saltos

de humor, queria entendê-los, explicá-los e começou por se interessar pelos seus trejeitos" (*CC*, p. 101).

São notórias as semelhanças entre esse texto e "*Poor Little Black Fellow*", de Langston Hughes, conto no qual os patrões também decidem criar o filho da empregada doméstica depois que ela morre. A semelhança se aprofunda quando, pouco depois do batismo, Gabriela morre e Horácio passa a viver em definitivo sob o cuidado dos patrões. Laura, então, desenvolve o amor maternal que nunca havia elaborado antes: "seus sentimentos pelo menino foram ganhando importância e ficando profundos, embora exteriormente o tratasse com um pouco de cerimônia" (*CC*, p. 102) Por outro lado, seu marido não aceita a presença do rapaz, tratando-o com uma rispidez que nos faz lembrar dos conflitos do conto "*Father and Son*": "E era assim sempre o seu padrinho, duro, desdenhoso, severo em demasia com o pequeno, de quem não gostava, suportando-o unicamente em atenção à mulher — maluquices da Laura, dizia ele" (*CC*, p. 102).

O pequeno Horácio, então, é reduzido a uma "maluquice da Laura". Tal qual o protagonista de "*Poor Little Black Fellow*", que prefere abandonar a família adotiva branca dos Estados Unidos e viver em Paris, a forma como seu padrinho o trata dentro de casa indica os múltiplos desafios que tem e ainda teria para encontrar um lar para si. Os muitos traços autobiográficos também são sensíveis nesse texto, sobretudo na morte da mãe ainda na infância, tal qual ocorrera na vida pessoal do autor.

> Com sua mãe ainda tinha abandonos de amizade, efusões de carícias e abraços. Morta que ela foi, não encontrou naquele mundo tão diferente, pessoa a quem se pudesse abandonar completamente, embora pela madrinha continuasse a manter uma respeitosa e distante amizade, raramente aproximada por uma carícia, por um afago (*CC*, p. 102).

Já adolescente, o rapaz frequenta a escola e faz amigos, mas se sente deslocado, o que desperta a preocupação de sua madrinha: "Viu-lhe o sofrimento de viver à parte, a transplantação violenta, a falta de simpatia, o princípio de ruptura que existia em sua alma, e que o fazia passar aos extremos das sensações e dos atos" (*CC*, p. 107). Viver "à parte" é o indicativo que Lima Barreto nos oferece para desvelar a segregação de que Horácio é vítima num país que reproduzia e ainda reproduz um *apartheid* multifacetado.

É verdade que, diferente da descrição de outros personagens de Lima, o conto não enfatiza a cor de Horácio, mas é fácil inferir que, em se tratando de uma narrativa

autobiográfica e sendo filho de uma criada poucos anos após o fim da escravidão, o protagonista em questão era um sujeito racializado. Na verdade, o escritor nos permite imaginar que seja talvez uma criança mestiça, filho de um pai branco que a mãe não poderia revelar, pois Gabriela "não confessava a ninguém a origem dele" (*CC*, p. 100).

O final na história é interessante porque Lima Barreto parece brincar com o fundo trágico que as narrativas de crianças mestiças costumam ter dentro da tradição do *Tragic Mulatto*. Um dia depois de um desentendimento com seu padrinho, Horácio vai à escola, mas sente-se mal e volta para casa mais cedo. O jovem adoece, desencadeando uma febre intensa com alucinações. Outro indício da condição racializada de Horácio está na descrição de um desses delírios: "homens negros… fogueiras… um se estorce" (*CC*, p. 108). A partir daí, o leitor provavelmente imagina que o rapaz terá algum tipo de morte repentina, mas, com a visita médica, descobrimos que nada de ruim acontecerá com o rapaz, de modo que o conto assume um tom de comédia nas suas últimas linhas.

> Daí em diante a prostração tomou-o inteiramente. As últimas palavras não saíam perfeitamente articuladas. Pareceu sossegar. O médico entrou, tomou a temperatura, examinou-o e disse com a máxima segurança:
> — Não se assuste, minha senhora. É delírio febril, simplesmente. Dê-lhe o purgante, depois as cápsulas, que, em breve, estará bom (*CC*, p. 108).

"O filho da Gabriela", portanto, não apenas ilustra como Lima Barreto faz uso autobiográfico da infância quando se trata da retratação de homens racializados, mas também exemplifica uma forma peculiar de desabrigo, pois, apesar dos sofrimentos, da solidão e dos maus-tratos de seu padrinho, Horácio não tem um triste fim. Com efeito, ao informar que o médico prevê a rápida recuperação do rapaz "com a máxima segurança", o narrador nos garante que Horácio logo estará bem e com saúde.

Isso subverte de forma inteligente e irônica a tradição do "mulato trágico", além de nos permitir compreender uma forma de resistência ao desabrigo, tendo em vista que, a despeito dos conflitos com seu padrinho, Horácio segue ocupando aquela casa em que sua mãe havia trabalhado por tanto tempo, isto é, mantém-se num espaço do qual não seria expulso.

O DRAMA DE SER OU NÃO SER: LENDO "POR QUE NÃO SE MATAVA"

Ao identificar essa retratação do desabrigo na história do filho de Gabriela, pavimento a reflexão sobre a mescla barretiana entre o campo da ficção e o da autobiografia. Nesse sentido, a história de "O moleque" acompanha o menino negro Zeca, morador de um barracão em Inhaúma com sua mãe, d. Felismina. Por ser ofendido de forma racista por outras crianças do bairro, o protagonista decide fantasiar-se de diabo com uma fantasia recebida de presente e assustar seus agressores. No entanto, no retorno para a casa, carregando a vestimenta inusitada e seus brilhos carnavalescos, a mãe, com pavor, assume que o filho a havia roubado e o acusa. Nesse caso, então, Zeca é duplamente agredido sob o ponto de vista moral: o xingamento racista dos meninos e a suspeita de sua própria mãe.

> — Zeca, que é isso?
> Uma visão dolorosa lhe chegou aos olhos, da casa de detenção, das suas grades, dos seus muros altos… Ah! Meu Deus! Antes uma boa morte!… E repetiu ainda mais severamente:
> — Que é isso, Zeca? Onde você arranjou isso?
> — Não… mamãe… não…
> — Você roubou, meu filho?… Zeca, meu filho! Pobre, sim; mas ladrão, não! Ah! Meu Deus!… Onde você arranjou isso, Zeca?
> A pobre mulher quase chorava e o pequeno, transido de medo e com a comoção diante da dor da mãe, balbuciava, titubeava e as palavras não lhe vinham. Afinal, disse:
> — Mas… mamãe… não foi assim… (*CC*, p. 150)

Essa é a cena fundamental para toda a reflexão deste capítulo. No trecho de discurso indireto livre, ao ecoar o pensamento de d. Felismina, a narração prefere uma "boa morte" à criminalidade. Resgata-se aqui a noção da morte honrada ou da "bela morte", presente na tradição literária ocidental desde a epopeia clássica grega, como nos casos da *Ilíada* e da *Odisseia.* A mãe de Zeca sabia que, diante da improvável possibilidade de ser respeitado como sujeito negro na sociedade brasileira pós-abolição, a "honra" de seu filho estaria constantemente em perigo, de modo que morrer honrado seria uma forma — talvez a única — de assegurar imaculada a sua memória. No romance inacabado *Cemitério dos vivos*, Lima Barreto traduziu esse mesmo sofrimento ao denunciar as imprudências racistas cometidas pela polícia.

> A polícia, não sei como e por que, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, romaicos são para ela forçosamente cáftens; todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser força furiosos e só transportáveis em carros blindados (*CV*, p. 152).

Em sua interpretação de "O moleque", a biógrafa Lilia Schwarcz afirma que "é fácil notar a sombra de um Lima menino" (SCHWARCZ, 2017, p. 60). De fato, ao contrastarmos Zeca com o pequeno Afonso Henriques de Lima Barreto, é incontornável uma trágica convergência, visto que o próprio autor foi falsamente enquadrado como ladrão ainda na infância. É o que podemos ler na passagem de seu diário em que fala abertamente sobre ideações suicidas.

> Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas coisas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante (*DI*, p. 59).

Nessa passagem de seus escritos íntimos, a melancolia de Lima reverbera diretamente na experiência de Zeca. Assim, se a questão do suicídio dentro da tradição afrodiaspórica é um tema fundamental ligado à resistência contra a escravidão, aqui ele aparece na forma de escapismo à realidade racista. A "mania de suicídio" do autor é uma forma de contornar o peso insuportável da acusação que o humilha. É o jeito paradoxal de se proteger tirando a própria vida. De um lado, Bert de "*Father and Son*" e a Bertoleza d'*O cortiço* interrompem a própria vida ao reivindicar liberdade; de outro, a confissão de Lima mostra a angústia com a qual precisou lidar desde pequeno.

As diferentes aparições do suicídio nesses textos demonstram a complexidade do tema quando relacionado à experiência negra e como, no caso de Lima, ele assume um tom melancólico. Por essas razões, antes de avançar no estudo de "O moleque", é preciso observar, ainda que brevemente, a maneira como a vontade de tirar a própria vida esteve presente nos escritos da intimidade, mas também na ficção de Lima Barreto. Durante sua segunda internação psiquiátrica, em janeiro de 1920, escreveu sobre o tema em seu diário: "Suicidou-se no pavilhão um doente. O dia está lindo. Se voltar terceira vez aqui, farei o mesmo. Queira Deus que seja um dia bonito como o de hoje" (*CV*, p. 96).

Entretanto, o escritor conseguiu explorar o próprio trauma de outras maneiras. Isso é o que indica o conto "Por que não se matava", texto publicado na coletânea *Outras histórias*. Na trama, o narrador em 1ª pessoa acompanha um personagem sem nome que muito se parece com o próprio Lima Barreto, perdendo-se em bares "diante de uma alta pilha de rodelas de

papelão, marcando com solenidade o número de copos bebidos" (*CC*, p. 286). A história traz o suicídio como argumento central, mas sugere que o escritor não via nele o tabu que normalmente se atribui ao assunto. Ao lamentar-se de todas as suas frustrações, o personagem admite que não tira a própria vida porque não quer que as pessoas ao seu redor acreditem que o fez por simples razões financeiras: "Ora, o único ato lógico da minha vida, ato de suprema justiça e profunda sinceridade, vai ser interpretado, através da piedade profissional dos jornais, como reles questão de dinheiro. Eu não quero isso…" (*CC*, p. 287).

Seguindo a tradição de *laughing to keep from crying*, Lima Barreto tinha total consciência de como rir para não chorar. Nesse caso, o tema do suicídio não aparece com a gravidade da tragédia de Shakespeare, tampouco com a desilusão da poesia ultrarromântica. O que parece ocorrer é uma ironia da sociedade racista que impele populações negras a tantas formas de vulnerabilidade. Afinal, depois da passagem sarcástica em que o personagem não se mata apenas porque não queria que confundissem suas motivações, tudo assume um tom humorístico: "Rimo-nos um pouco do encaminhamento que a nossa palestra tomava" (*CC*, p. 288).

Ao final do conto, uma sentença de grande amplitude filosófica, que faz lembrar a frase final de *Quincas Borba*[88], de Machado de Assis, arremata a ironia e o ceticismo de Lima Barreto: "A vida continuava sem esmorecimentos, indiferente que houvesse tristes e alegres, felizes e desgraçados, aproveitando a todos eles para o seu drama e a sua complexidade" (*CC*, p. 289). O conto, portanto, demonstra que o tema esteve presente no radar de Lima Barreto durante toda a vida e que, servindo de inspiração para "O moleque", o trauma de ser enquadrado como um criminoso fez com que o suicídio se tornasse uma "mania" desde a infância.

Assim, a interseccionalidade de raça e gênero é mais uma vez crucial na compreensão das vivências de homens negros, pois, ainda hoje, o suicídio é fortemente ligado a esse grupo. Segundo dados divulgados pelo Ministério da Saúde em pesquisa no ano de 2019, o jovem negro de 10 a 29 anos é o grupo que mais atenta contra a própria vida no Brasil (TUCHLINSKI, 2020). Por um lado, há uma tendência de não procurar por ajuda nos homens

88 A última frase do romance *Quincas Borba* é: "O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens" (MACHADO, s/d, p. 175). No conto "Por que não se matava", parece também surgir um tom de Brás Cubas quando o personagem fala da própria família: "(…) não quero mulher, esposa, porque não quero ter filhos, continuar assim a longa cadeia de desgraças que herdei e está em mim em estado virtual para passar aos outros" (*CC*, p. 287).

em geral, devido à fantasia patriarcal da masculinidade autossuficiente; por outro, o racismo sistêmico e estrutural aprofunda as agruras dessas vivências. Sendo assim, se num passado próximo o suicídio foi estratégia de recusa diante da objetificação promovida pelo regime escravocrata, ainda hoje é a consequência trágica em corpos que, em tantos casos, além de serem tratados como uma ameaça constante, não têm acesso a muitos direitos básicos.

LEMBRANÇAS DE CRIME E CASTIGO: LENDO "O ÚNICO ASSASSINATO DE CAZUZA"

Quando iluminada pelos escritos de seus diários, essa breve reflexão inicial sobre gênero, raça e suicídio ajuda a entender o caráter autobiográfico da literatura de Lima no que diz respeito à figuração da masculinidade negra por meio de crianças. Mantendo esse horizonte, vale trazer para a discussão "O único assassinato de Cazuza". A história do conto se baseia em Hildegardo Brandão e narra a sua inusitada confissão de assassinato acidental de um pintinho. Publicada em 1922, a história retrata uma conversa entre dois amigos, os quais expõem suas críticas ácidas à política local: "Já houve quem dissesse que, quem não mandou um mortal deste para o outro mundo, não faz carreira na política do Rio de Janeiro" (*CC*, p. 534).

Mais uma vez, Lima Barreto não disfarça o tom autobiográfico ao dizer que o personagem costuma tomar parati, do qual, assim como o próprio autor, "abusara na mocidade" (*CC*, p. 533). Brandão também tem intenso hábito de leitura, acumulara em casa uma biblioteca e, após o jantar, "passeava a esmo pelos arredores" (*CC*, p. 533). Chega, inclusive, a afirmar que "fizera literatura e se, de todo, não falhou, foi devido à audácia de que se revestiu, audácia de quem 'queimou seus navios'" (*CC*, p. 532). Essa é a mesma expressão que encontramos em crônica de 1911, publicada na *Gazeta da Tarde*, na qual o escritor admite: "Queimei os meus navios; deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 90).

Apesar das instigantes marcas pessoais no texto, o que mais interessa no estudo desse conto é a forma como Lima Barreto explora o tema da acusação, reverberando a um só tempo a sua própria experiência e a do menino que conheceremos na história de "O moleque". Ao falar sobre a violência da classe política de seu tempo, Hildegardo Brandão admite ao amigo o desespero que tinha de apenas pensar em cometer um crime de assassinato. No excerto, é

importante a referência a Raskólnikoff, personagem do romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, autor em cuja obra Lima Barreto buscou inspiração em diversos momentos.

> — Deus não me castigue, mas eu temo mais matar do que morrer. Não posso compreender como esses políticos, que andam por aí, vivam satisfeitos, quando a estrada de sua ascensão é marcada por cruzes. Se porventura matasse creia que eu, a que não tem deixado passar pela cabeça sonhos de Raskólnikoff, sentiria como ele: as minhas relações com a humanidade seriam de todo outras, daí em diante. Não haveria castigo que me tirasse semelhante remorso da consciência, fosse de que modo fosse perpetrado o assassinato. Que acha você? (*CC*, p. 535).

Assim como ocorre com o protagonista de "O moleque" ou com o filho da Gabriela, quem surge com importância singular no remorso de Hildegardo Brandão é sua mãe. Ao lembrar sua memória de infância, o homem conta que, aos sete anos, enquanto descia as escadas, o "pé descalço apanhou um pinto" (*CC*, p. 536), o que causou a morte do animal. Com isso, o leitor entende a razão pela qual Brandão tem tanto medo de cometer um crime e ser castigado por isso. Ao confessar esse "homicídio culposo" de sua infância, o título do conto assume também um tom sarcástico porque o "único assassinato" a que se refere é a morte acidental de um filhote de galo. Nesse sentido, é justamente sua mãe que, com ironia, diz ao menino que a polícia viria buscá-lo, mas o seu tom risonho não impede o jovem de ficar em alerta: "Minha mãe riu-se, deu-me um pouco de água de flor e mandou-me sentar a um canto: 'Cazuza, senta-te ali, à espera da polícia'. E eu fiquei muito sossegado a um canto, estremecendo ao menor ruído que vinha da rua, pois esperava de fato a polícia" (*CC*, p. 536).

Nas obras de Langston Hughes, os jovens negros precisam ficar em alerta constante devido ao mito do estuprador negro que paira sobre suas cabeças. Por outro lado, tanto Zeca com sua fantasia supostamente roubada, quanto Brandão com seu improvável assassinato, são personagens da literatura de Lima Barreto que precisam se manter atentos, com medo de que sejam punidos. Nesse caso, é também um medo constante do retorno ao cativeiro, abolido há apenas algumas décadas. Não é gratuito, por isso, o fato de a palavra "medo" aparecer inúmeras vezes nas obras de diversos pensadores/as negros/as em referência ao movimento duplo da branquitude de estimular pessoas brancas a temerem a presença negra, fazendo, consequentemente, com que pessoas negras tenham medo das violências a que ficam expostas (FANON, 2008, p. 143; MBEMBE, 2014, p.194; MORRISON, 2019, p. 44).

Com base nisso, há uma similaridade relevante entre "O moleque", "O filho da Gabriela" e "O único assassinato de Cazuza" no que diz respeito à presença da mãe, aquela que também está presente na dedicatória do romance *Clara dos Anjos*, sua única narrativa

longa com uma protagonista feminina. Na história de Zeca, é em torno da mãe que gira o clímax do enredo, mas, na vida de Horácio, a morte da mãe deixou uma ausência eterna e a dificuldade de conectar-se com a madrinha. Do mesmo modo, no caso de Brandão, em evidente relação com o próprio autor, sua mãe faleceu durante a sua infância, pouco depois do episódio de seu "único assassinato". A memória do personagem, por isso, borra por completo a fronteira do real e do imaginado, numa fala que, ao mesmo tempo, é do personagem e do próprio escritor.

> — Só me lembro dela no caixão quando meu pai, chorando, me carregou para aspergir água benta sobre o seu cadáver. Durante toda a minha vida, fez muita falta. Talvez fosse menos rebelde, menos sombrio e desconfiado, mais contente com a vida, se ela vivesse. Deixando-me ainda na primeira infância, bem cedo firmou-se o meu caráter; mas, em contrapeso, bem cedo me vieram o desgosto de viver, o retraimento, por desconfiar de todos, a capacidade de ruminar mágoas sem comunicá-las a ninguém — o que é um alívio sempre; enfim, muito antes do que era natural, chegaram-me o tédio, o cansaço da vida e uma certa misantropia (*CC*, p. 535).

Lima Barreto perdeu a mãe ainda muito jovem, uma morte que formaria "uma sombra no coração do filho mais velho. Sombra que nunca se dissipará" (BARBOSA, 1988, p.32). É interessante, por isso, que o autor tenha decidido fazer com que a acusação contra o menino Zeca parta de sua própria mãe. Assim, Horácio sofre nas mãos do padrinho após a morte de Gabriela, Lima Barreto foi acusado de roubo logo depois de ter perdido Amália Augusta para a tuberculose e Hildegardo Brandão sofre com o risco imaginário de ser preso depois do gracejo materno. Zeca, por fim, recebe esse golpe moral da própria mãe, cuja surpresa ao ver a fantasia de diabo a faz acusar um inocente. Traçando essa análise em perspectiva comparada, defendo a hipótese de que Lima Barreto explorou as contradições do discurso materno, cuja formação dentro do princípio do lar burguês branco foi associada ao zelo e à proteção. Isso não significa dizer que a mãe de Horácio, Brandão ou Zeca não tenham sido zelosas, mas sim que, diante das múltiplas formas de desabrigo que a sociedade brasileira produz contra esses corpos, a idealizada posição da mãe como redentora de todos os males opera de maneira complexa.

Na narrativa de "O moleque", são evidentes a preocupação, o amor e o cuidado de d. Felismina para Zeca ao afirmar, por exemplo, que o menino andava com uma "carapinha sempre aparada pelos cuidados da mãe, e também com as roupas sempre limpas, graças também aos cuidados dela" (*CC,* p. 146). Todavia, ela também sabia aquilo que Zeca, na sua inocência infantil, talvez ainda não tivesse percebido. Contra ele, todas as acusações teriam

um peso maior e, portanto, nem mesmo o seu amor maternal seria capaz de protegê-lo das violências do racismo, visto que o próprio "mito da maternidade" (BADINTER, 1985), ideologicamente exaltado pelo século XIX, não se estendia a mulheres negras (DAVIS, 2016, p. 19).

É por isso que "O moleque" é a espinha dorsal deste capítulo. Depois de um estudo panorâmico dos textos que selecionei, posso me debruçar sobre uma análise detalhada desse conto. Mantendo no horizonte o retorno traumático para a casa que examinei nos contos de Hughes, aqui também ocorre uma subversão dessa lógica, convertendo em trauma o que deveria ser aprendizado. Zeca, animado com o presente que recebera para o Carnaval, volta para casa e é atingido pelo golpe moral da acusação de crime quando ia "pelo barracão adentro" (*CC*, p. 150). No lugar de protegê-lo, o território da casa o agride, produzindo o desabrigo contra o qual precisa se levantar.

A HISTÓRIA DOS ANJOS CAÍDOS: LENDO "O MOLEQUE"

A escolha do desabrigo como tema desta tese leva em consideração o lugar central da casa na tradição afrodiaspórica, pois, para as populações escravizadas, é este "o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos" (DAVIS, 2016, p. 29). A casa, portanto, é aquilo que humaniza o indivíduo, de modo que estudar o desabrigo é também estudar a desumanização. Em última instância, a perda da possibilidade de um teto é um trauma que aprofunda o regime discursivo do Ocidente, cujas estratégias impelem vivências negras à sub-humanidade.

Na história de "O moleque", não é aleatória, dessa forma, a atenção que o autor dedica ao espaço da casa, pois, no contexto brasileiro do pós-abolição, tal como se deu nos Estados Unidos, era generalizada "a 'felicidade' que sentia 'a gente de cor' de ter, afinal, uma propriedade" (SCHWARCZ, 2017, p. 379). No começo do conto, não por acaso, vários parágrafos se concentram na descrição minuciosa do "barracão" em que Zeca vive com a sua mãe. Lima Barreto estava ciente de que era preciso frisar a importância do espaço na vida daqueles sujeitos.

> Numa das ruas desse humilde arrebalde, antes trilho que mesmo rua, em que as águas cavaram sulcos caprichosos, todo ele bordado de maricás que, quando floriam, tocavam-se de flocos brancos, morava em um barracão dona Felismina.
> O "barracão" é uma espécie arquitetônica muito curiosa e muito especial àquelas paragens da cidade. Não é a nossa conhecida choupana de sapê e de paredes "a sopapos". É menos e é mais. É menos, porque em geral é menor, com muito menos acomodações; e mais, porque a cobertura é mais civilizada; é de zinco ou de telhas. Há duas espécies. Em uma, as paredes são feitas de tábuas; às vezes, verdadeiramente tábuas; em outras, de pedaços de caixões. A espécie, mais aparentada com o nosso "rancho" roceiro, possui as paredes como este: são de taipa. Estes últimos são mais baixos e a vegetação das bordas das ruas e caminhos os dissimula, aos olhos dos transeuntes; mas aqueles têm mais porte e não se envergonham de ser vistos. Há alguns com dois aposentos; mas quase sempre, tanto os de uma como de outra espécie, só possuem um. A cozinha é feita fora, sob um telheiro tosco, um puxado no telhado da edificação, para aproveitar o abrigo de uma das paredes da barraca; e tudo cercado do mais desolador abandono (*CC*, p. 144).

Lima Barreto descreve as nuances, características e detalhes desse território. O autor registra também a sociabilidade suburbana, ressaltando a importância que a casa própria tem para a população negra de seu tempo. Constrói-se, por consequência, a ideia de que ter uma casa é um ato de resistência, pois trata-se de negar o princípio mais basilar da escravidão, ou seja, aqueles que eram meras propriedades sem autonomia passam a ser proprietários de algo e, assim, mais humanos. Portanto, argumento que o escritor carioca não apenas fez uma cartografia do subúrbio com a sua letra, mas também destacou as formas de ultrapassar a sub-humanidade por intermédio da posse de um lar.

No caso do século XIX brasileiro, é primordial pensar na simbólica relação de trauma e retorno no caso dos negros que regressaram ao país depois da Guerra do Paraguai. Travada na década de 1860, o combate é até hoje um dos mais sangrentos e famosos episódios das relações internacionais brasileiras e um dos responsáveis por abalar as estruturas do Segundo Reinado (DORATIOTO, 2002). No ano de 1866, com o acirramento do conflito, o governo imperial decretou obrigatório o envio de 1% de cada província aos campos de batalha. Proprietários de homens negros escravizados, então, passaram a enviá-los para a guerra na tentativa de escaparem da indesejada convocação. O enegrecimento das frentes brasileiras motivou os jornais da época a apelidarem os soldados de "*los macaquitos*".

Ao final da Guera do Paraguai, ainda estava distante a abolição oficial da escravidão no Brasil e, portanto, aqueles que voltavam para casa após a "defesa da pátria" eram obrigados a enfrentar mais violências de diversos tipos. Dessa maneira, se por um lado a guerra em questão foi responsável por cunhar "heróis nacionais" até hoje conhecidos, tais quais Osório e Caxias; por outro, os negros combatentes, sem uma casa que pudessem chamar

de sua, foram deixados à margem mais uma vez, relegados à violência física do cárcere e à violação simbólica do esquecimento, uma vez que "anônimos, muitos se viam reconduzidos ao cativeiro, até porque no Brasil dessa época a liberdade de um negro era troféu difícil de guardar" (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 298).

Trazendo esse episódio histórico para a leitura do texto de Lima, almejo demonstrar que, dentro ou fora da ficção, a busca por uma casa é a insistente vontade de um sujeito escapar do local de objeto. No caso do conto "O moleque", o narrador barretiano ressalta o apego que d. Felismina e as demais pessoas negras de seu tempo tinham por suas casas.

> Titubeou a rapariga e o velho funcionário compreendeu, pois desde há muito já tinha compreendido, na gente de cor, especialmente nas negras, esse amor, esse apego à casa própria, à sua choupana, ao seu rancho, ao seu barracão — uma espécie de Protesto de Posse contra a dependência da escravidão que sofreram durante séculos (*CC*, p. 149).

A casa do próprio escritor, aliás, aparece diversas vezes em seus diários numa ambígua relação de abrigo e desencanto. Isso porque, depois do surto de neurastenia do pai, o jovem escritor torna-se arrimo de família e, nos subúrbios, confessa a sua frustração. No começo de 1904, desabafa: "Dolorosa vida a minha! Empreguei-me há 6 meses e vou exercendo as minhas funções. Minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice" (*DI*, p. 7).

Diante desse "mosaico tétrico", o tema do desabrigo se ratifica dentro da obra barretiana, seja na ficção, seja no seu diário. No ano seguinte, janeiro de 1905, reafirma que se sente mal dentro de casa e, portanto, não há possibilidade dessa morada tornar-se um lar: "Como a casa me aborrecesse, não unicamente pela tristonha moléstia de meu pai, mas por ela em si, com quem nunca me acomodei, resolvi dar uma volta" (*DI*, p. 24). É constante no escritor um sentimento de desajuste quando está em casa: "Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela" (*DI*, p. 27). Poucos dias depois, admite mais uma vez: "a minha casa continua a aborrecer-me sobremodo" (*DI,* p. 28).

Quase uma década depois, o tema ainda persegue o escritor, que em página de abril de 1914 confessa: "A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e o seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare. Meus irmãos, egoístas como eles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra" (*DI*, p. 80). Três anos

depois, já em 1917, os delírios de seu pai e a insatisfação com a casa reiteram o lado incômodo dessa morada, cuja conjuntura impede que o regresso seja aprazível: "Voltei para casa, muito a contragosto, pois o estado de meu pai, os seus incômodos, junto aos meus desregramentos, tornam-me a estada em casa impossível. Voltei, porque não tinha outro remédio" (*DI*, p. 92).

Portanto, de diferentes formas e em diferentes níveis, assim como Zeca ou os soldados negros retornados da Guerra do Paraguai, Lima Barreto também não teve, em muitas situações, o direito de regresso a um lar que o acolhesse. O protagonista negro de "O moleque", como demonstrei, também se frustra ao procurar aconchego em casa. Depois de parecer "ter chorado e muito" (*CC*, p. 149), o coronel Castro, na tentativa de consolá-lo, presenteia a criança com a fantasia de diabo para o Carnaval que se aproximava. Entusiasmado, é devido a essa fantasia que sofre uma injusta acusação, mas é também com ela que tentará contra-atacar o racismo. Com essa premissa em mente, desenvolverei a seguir a tese de que há uma possibilidade de leitura anticolonial ao enfocarmos o desejo da criança em fantasiar-se de diabo.

Na cena em que a mãe de Zeca o acusa de roubo, Lima Barreto aplica diversas reticências em suas falas. Nesse recurso, vejo um desmoronamento da linguagem dessa criança que se vê exposta a uma violência simbólica contra a qual não consegue, a princípio, se posicionar. Sendo assim, ao interpretar o conto em outras ocasiões, afirmei que "incriminado, Zeca carece de linguagem, e, em sua fala reticente, percebemos fissurada a tentativa de construir um discurso próprio" (CHAGAS, 2019, p. 140).[89] Nesse ponto, vale lembrar o diálogo teórico entre Grada Kilomba e Gayatri Spivak no que diz respeito à famosa pergunta contida no ensaio *Pode o subalterno falar?*. Ao examinar as conclusões da pensadora indiana, Kilomba argumenta que o silêncio da subalterna não pode ser considerado uma categoria definitiva.

> Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de

89 Há uma breve reflexão sobre o conto "O moleque" em *Pérolas negras na periferia* (CHAGAS, 2019). Nesse trabalho, o conto foi utilizado como forma de exemplificação do tema da infância na obra de Lima Barreto. Ainda que algumas conclusões sejam necessárias e citadas aqui, meu objetivo agora é aprofundar a leitura do conto para mapear o tema do desabrigo e, sobretudo, as possíveis formas de resistência que surgem na trama.
Parte da reflexão do presente capítulo sobre a fantasia de Zeca e sua resposta às crianças racistas está no artigo que publiquei ao longo do andamento desta pesquisa: *A língua dos anjos caídos não se ouve no Brasil: Uma leitura decolonial do conto "O moleque", de Lima Barreto* (CHAGAS, 2022). O texto se encontra publicado na Revista REVELL, da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), v.2, n° 32, agosto de 2022.

> falar em si; não significa que nós não conseguimos articular a fala ou que não podemos falar em nosso próprio nome. A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo. (…)
> O posicionamento de Spivak acerca da *subalterna silenciosa* é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais (KILOMBA, 2019, p. 48).

A complexa premissa de Spivak sobre uma subalternidade silenciosa não pode, portanto, ser aplicada arbitrariamente em todos os contextos em que haja uma dicotomia colonial. Logo, enxergo na trama de "O moleque" uma tentativa de sobrevivência diante da hegemônica fala racista que, colonialmente, enquadra o sujeito. Na impossibilidade de falar, Zeca almeja combater a violência que o atinge, fazendo uso da horrenda fantasia. Por esse motivo, ainda que sua linguagem desmorone, há um indício de resistência na resposta potente do menino quando acusado de roubo por sua mãe.

> — Mas, mamãe, eu aceitei, porque precisava.
> — Disto! Ninguém precisa disto! Precisa-se de roupa e comida… Isto são tolices!
> — Eu precisava, sim senhora.
> — Como, você precisava?
> — Não lhe contei que há meses, diversas vezes, quando passava, para ir à casa de dona Ludovina, diante do portão do capitão Albuquerque, os meninos gritavam: ó moleque! — ó moleque! — ó negro! — ó gibi!? Não lhe contei?
> — Contou-me; e daí?
> — Por isso que quando o coronel me prometeu a fantasia, eu aceitei.
> — Que tem uma coisa a ver com a outra?
> — Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram (*CC*, p. 151).

É assim que termina o conto e, com a reação negativa de d. Felismina, Zeca utiliza o verbo "precisar", diante do qual sua mãe responde que "precisa-se de roupa e comida". Em outras palavras, enquanto a mulher enxerga nas necessidades básicas e imediatas aquilo que realmente importa, o menino quer requisitar o direito de ser quem é. Afinal, tão importante quanto se alimentar, é ter a dignidade de um sujeito autônomo e tentar romper os enquadramentos de uma vida precária (BUTLER, 2017).

Na última fala, o verbo passa de "precisar" para "querer". Vejo nisso um apontamento para a vontade profunda de um sujeito periférico. Desumanizado, o desejo é a forma que Zeca encontra de ser quem é, visto que aos objetos não é permitida a autonomia das vontades próprias. Dessa maneira, são os apelidos racistas dados pelos outros meninos que despertam em Zeca a vontade de reação. Por isso, cabe pensar com especial atenção no título escolhido por Lima Barreto.

> (…) o título do conto, cujo significado de segregação e racismo percebemos apenas

> nas últimas linhas da narrativa, é designado por um discurso externo a Zeca. São os meninos brancos ou, como é possível inferir, não-negros, que lhe atribuem o apelido, resultado, nesse caso, de uma agressão. Assim, o vocábulo "moleque", introduzido no português brasileiro por meio de africanismos, demonstra uma noção frequente na discussão teórica de Achille Mbembe, a ideia de que o negro, na ordem da modernidade, é, antes de tudo, construção discursiva da Europa (CHAGAS, 2019, p. 140).

A esse respeito, quando Mbembe afirma que a raça é uma "ficção útil" (MBEMBE, 2014, p. 27), chama atenção para o fato de que é, sobretudo, uma construção que projeta certo viés ideológico, ressaltando seu caráter de fantasia. Portanto, se o corpo do homem negro tornou-se sinônimo de perigo na ficção racista da branquitude ocidental, Zeca apropria-se desse imaginário para implodi-lo, uma vez que deseja causar medo nas crianças que o ofenderam. Ele desmonta, de dentro para fora, o campo semântico que o produziu enquanto sujeito negro, ou seja, "uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco." (KILOMBA, 2019, p. 130). Assim, os vários medos com os quais sofriam as populações afrodiaspóricas nas primeiras décadas do século XX transformam-se, na fantasia de Zeca, num medo que simbolicamente seria revertido contra os opressores.

Ainda que para o leitor contemporâneo a palavra "moleque" não carregue um sentido tão pejorativo, no tempo de Lima Barreto esse termo inaugura, textualmente, a atmosfera de segregação contida no próprio vocábulo. Consequentemente, a fantasia de Zeca é uma tentativa de sobreviver a um sistema social que o impele à condição de cidadão de segunda classe. Se o escritor confessa a vontade de suicídio quando criança, entrega a seu personagem a potência de sobreviver, numa tentativa de contornar a opressão de uma outra forma. Funcionando alegoricamente como uma violência, ser chamado de "negro" e de "moleque" é o retorno a um cárcere que Zeca não mais aceita.

Nesse ângulo, já argumentei em outros trabalhos que o romance *Clara dos Anjos* pode ser lido como uma narrativa que constrói uma territorialidade feminina, sendo, afinal, uma história de sobrevivência (CHAGAS, 2019). Desse modo, se Clara termina a sua história grávida e profere com sua própria voz a última frase do livro, algo semelhante ocorre em "O moleque". O título do conto enquadra Zeca, mas Lima Barreto constrói a última fala da história a partir do próprio menino. É dado a ele, apesar dos golpes do racismo e da acusação infundada, o direito de falar e concluir a cena, tal qual a jovem negra suburbana de *Clara dos Anjos*.

Outra semelhança importante entre a sobrevivência de Clara e a de Zeca está, mais uma vez, na questão do desabrigo. No final do romance, ao perceber que está grávida de Cassi Jones, o homem branco com o qual havia se envolvido intimamente, a protagonista suburbana vai até a casa do pai de seu filho na tentativa de obter casamento com ele. É, então, um momento de tentativa de constituir um lar. No entanto, a jovem sofre com o impacto do trauma, tal qual os xingamentos que atingem Zeca, dado que a mãe de Cassi Jones, em vez de compreendê-la, expulsa-a de casa com a emblemática fala racista ao ouvir o desejo de matrimônio: "— Que é que você diz, sua negra?" (*CA*, p. 291). Clara, no entanto, sobrevive a essa reação violenta, assim como faz Zeca, que, na impossibilidade do abrigo, transforma em potência sua vontade de reação.

O mesmo não ocorre, por exemplo, com Isaías Caminha, cujo romance se encerra com uma fala externa ao protagonista chamando-o de "tolo". Isso me levou à conclusão de que, "se Isaías é inspirado no próprio autor, Lima Barreto priva a si próprio de falar ao fim do romance, porém dá à Clara esse direito" (CHAGAS, 2019, p. 81). Prolongando essa interpretação e considerando que a história de Zeca foi escrita anos após o romance de Isaías Caminha, cogito pensar que "O moleque", também baseado em experiências autobiográficas, é uma espécie de autorredenção do autor. Lima Barreto permite que Clara dos Anjos sobreviva talvez porque, quando encerrou o romance em 1922, já sentia o vulto da morte se aproximando. Do mesmo modo, quando publicou a história de Zeca em 1920, deu ao menino (e a si próprio) o direito que anos antes não havia dado a Isaías Caminha, isto é, a posse de uma linguagem que pudesse lhe dar autonomia.

Contribuindo para esse argumento, há o fato de que, quando admite a Castro que havia sido xingado pelos meninos, a narrativa deixa a confissão na voz da criança, de modo que o leitor apenas sabe o que se passou ao final do conto, quando Zeca decide contar à mãe. Dessa maneira, a confissão feita ao coronel permanece em silêncio, pois tanto o narrador quanto Castro não falam sobre o golpe moral. Lima poderia ter narrado a cena de racismo na 3ª pessoa ou permitido ao leitor conhecer o episódio pela fala de Castro, mas, na autonomia do personagem, com uma linguagem que pudesse chamar finalmente de sua, o episódio traumático apenas poderia se materializar no ato discursivo do próprio Zeca.

> A atitude do pequeno, a sua recusa em confessar o motivo do seu choro e o seu todo de desalento fizeram que o velho funcionário, já por ternura natural, já por bondosa curiosidade, procurasse a causa da dor que feria tão profundamente aquela criança tão pobre, tão humilde, tão desgraçada, quase miserável.

> — Dize, Zeca. Dize que eu te darei uma vestimenta de "diabinho" no Carnaval que está aí.
> O pretinho levantou a cabeça e olhou com um grande e brusco olhar de agradecimento, de comovido agradecimento àquele velho de tão belos cabelos brancos.
> Confessou; e Castro nada disse a ninguém da humilde e ingênua confissão do pretinho Zeca (*CC*, p. 149 – 150).

Castro "nada diz a ninguém", de modo que à criança negra é associada uma força de enunciação. Talvez seja por esse motivo que a independência de Zeca apareça registrada na narrativa, como se estivéssemos diante de um pequeno rei suburbano, que conhece sua gente, sua região, seus hábitos e, dentre eles, consegue inscrever sua presença de forma sutil, embora potente e autônoma. Com a mãe, o menino representa uma força inusitada para uma criança tão pequena, o que pode apontar, mais uma vez, para seu desejo de sobrevivência, isto é, a força de ter uma linguagem expressa pelo grito que dá na venda de sua vizinhança. Em outras palavras, um salto de esperança diante dos múltiplos silêncios do desabrigo.

> Era-lhe este seu filho o seu braço direito, o seu único esteio, o arrimo de sua vida com os seus nove ou dez anos de idade. (…)
> Na venda, entre todo aquele pessoal tão especial e curioso das vendas suburbanas: carroceiros, verdureiros, carvoeiros, de passagens; habitués do parati, como os há na cidade de chope; conversadores da vizinhança, gente sem ter que fazer que não se sabe como vive, mas que vive honestamente; um ou outro degradado da sua condição anterior ou nascimento — entre toda essa gente, *Zeca era mais imperioso e gritava* (grifo nosso) (*CC*, p. 147).

Gritar, portanto, é ter linguagem. Assim, diante de um subúrbio de excluídos e indesejados da República, um "refúgio dos infelizes" (*CA*, p. 188), como define Lima no romance *Clara dos Anjos*, Zeca precisa se impôr contra a violenta corrente do "progresso" que o arrasta. Barthes ensina que a língua é uma expressão obrigatória da linguagem e, como tal, é "esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana" (BARTHES, 2013, p. 12). Num construto teórico que pega de empréstimo as considerações barthesianas, mas as filtra sob um olhar anticolonial, é possível traduzir em potência o objeto de poder que, por séculos, tem sido violentamente retirado da população afrodiaspórica. Se Zeca decide gritar e é "mais imperioso" nos subúrbios de Inhaúma, podemos nele ler uma possibilidade de ânimo contra a barbárie, a exclusão e o silenciamento do qual faz uso o modelo colonial.

Essa argumentação sobre "O moleque" ganha fôlego ao lermos a versão preliminar do conto, em manuscritos reunidos na coletânea *Contos completos de Lima Barreto*, por Lilia Moritz Schwarcz. No texto original, intitulado de "A vingança (história de Carnaval)", a

reação de Zeca parece, de fato, ser a base da narrativa empreendida por Lima Barreto, uma vez que, nos rascunhos, Lima escolhera um título claramente combativo diante da ofensa racista, além de frisar na "vingança" o desejo de resposta do menino. É importante notar também que a ofensa "moleque", que acabou se tornando título do conto publicado, era preliminarmente "mouco, macaco", o que sugere o peso que o termo tinha no tempo do escritor. Outra diferença relevante é que, na primeira história, Zeca compra a fantasia, tendo recebido de presente apenas a máscara, o que aprofunda o desejo de vingança do menino na imaginação de Lima, ou seja, a vontade de rebelar-se era maior que todas as limitações, mesmo que para isso precisasse sacrificar suas exíguas finanças.

Além disso, a palavra "tolo", utilizada também na fala final da história de Isaías Caminha, foi retirada do conto em sua publicação, embora apareça no primeiro manuscrito de forma resignada na mãe de Zeca, aquela que não acredita mais em possibilidades de resposta diante do trauma. Na versão preliminar, lê-se a triste resposta ao final, enquanto sua mãe, não por acaso, continua a arrumar as roupas de famílias ricas para as quais trabalhava.

> — Por isso juntei dinheiro, arranjei a máscara…
> — E o que você vai fazer agora?
> — Passar por lá, pela casa do doutor.
> — Para quê?
> — Para meter medo nos meninos.
> — Tolo — fez dona Francelina continuando muito resignadamente a arrumar a roupa de várias famílias conceituadas (*CC*, p. 579).

Na última página de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, há um tom similar, pois o protagonista é igualmente chamado de "tolo" quando admite não ter se envolvido com uma mulher.

> Vim vagamente a pé até ao Largo da Carioca, sem seguir um pensamento. Vinha triste e com a inteligência funcionando para todos os lados. Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. Tinha outros desgostos, mas esse era o principal. Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim. Encontrei Loberant:
> — Então? perguntou maliciosamente.
> — Deixei-a em casa.
> — Pois se eu me tinha separado de vocês de propósito… Tolo! Vamos tomar cerveja...
> Antes de entrar, olhei ainda o céu muito negro, muito estrelado, esquecido de que a nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos. As cogitações não me passaram... Loberant, sorrindo e olhando-me com complacência, ainda repetiu:
> — Tolo! (*REIC,* p. 301).

A história de Isaías foi o primeiro romance publicado por Lima Barreto, ainda no ano de 1909. Não é exagero, por isso, argumentar que o escritor construiu para Zeca um terreno de vida, agência e sobrevivência que anos antes não havia oferecido a Isaías Caminha, seu alterego. Ao mudar os manuscritos do conto e entregar, na versão final, uma frase saída da boca do próprio Zeca, o menino não mais seria "tolo", mas sim uma criança esperançosa que, a despeito da violência, veste-se como quer para combater seus algozes.

Há, ainda, um terceiro ponto que observo na leitura desse texto. Além da importância contida no espaço doméstico da casa de d. Felismina e na linguagem de Zeca, este estudo sobre o desabrigo precisa considerar o fato de que o menino recebe uma fantasia de diabo, isto é, a imagem daquele que, na tradição cristã, caiu do paraíso. Em texto para a Revista *Careta*, em 31 de dezembro de 1921, Lima Barreto conta que um velho amigo seu dizia que a representação do diabo nas festas de Carnaval ainda era medieval, de modo que "nós devíamos fazer do Diabo uma representação nossa, de acordo com o nosso e a nossa indumentária" (BARRETO, 2017, p. 305). Parece que foi exatamente isso que o escritor decidiu fazer na história de Zeca, na qual a fantasia possui muitos sentidos.

Isso é especialmente simbólico ao lembrarmos que o Brasil, desde sua gênese como colônia no sistema Ocidental, foi discursivamente tecido como um paraíso tropical. Ainda no século XVI, na carta de Caminha, são recorrentes as imagens do deslumbramento europeu diante do "exotismo" edênico daqueles que andavam com "as vergonhas à mostra". Essa ideia, de uma maneira geral, manteve-se em relação ao "paraíso selvagem" do "Novo mundo" durante todo o período colonial. No começo do século XVIII, o jesuíta italiano Antonil chegou a escrever que o Brasil é "um paraíso para os mulatos" (ANTONIL *apud* DAMATTA, 2004, p. 22).

Com a independência de 1822, a arte romântica apoiada pelo Império investiu num paradisíaco indianismo abstrato e idealizado como forma de tecer discursivamente aquele país que surgia. É o momento de uma arte que, desconsiderando o genocídio indígena, priorizou a figura de um "índio" genérico na construção de um país que, apesar de "novo" com a independência, perpetuava a imagem da fauna exótica e da flora exuberante a comporem um "paraíso". Essa estratégia, aliás, não por acaso, excluiu, nas primeiras gerações românticas, a representação dos corpos negros escravizados desse projeto de país "livre" e "independente" que se pretendia criar. Por exemplo, ao interpretar o romance *Iracema*, de José de Alencar, Schwarcz conclui que "a violência e o massacre dos índios são escamoteados a partir dessa

visão de fundo eurocêntrico, que procura fazer da história política um mero exercício do idílio" (SCHWARCZ, 2019, p. 165).

No século XX, o projeto de país do Estado Novo de Vargas investiu na formação de símbolos "tipicamente brasileiros" na gastronomia, na música e nas manifestações culturais ufanistas em geral. Já nos anos 1960 e 1970, a ditadura militar reforçou essa ideia idealizada de Brasil ao cultivar o lema "ame-o ou deixe-o", junto ao qual foram incentivados símbolos esportivos nacionais, como Pelé na Copa de 1970, e canções que almejavam exaltar o país, como *País tropical*, lançada em 1969 por Wilson Simonal.

Entretanto, nada há de ingênuo nessa celebração genérica e ufanista do Brasil. Na mesma época, o governo militar removeu do CENSO de 1970 o quesito cor. Diante dessa falta de dados, Lélia Gonzalez afirmou que se almejava "escamotear as informações a respeito da chamada população 'de cor' de nosso país, assim como a miséria e o desamparo em que a mesma se encontra. E isso ocultado pelo interesse de aparentar a existência de uma grande harmonia (e igualdade) racial no Brasil" (GONZALEZ, 2018, p. 43). Um bom exemplo disso está no relato do psicanalista italiano Contardo Calligaris, que descreve sua surpresa ao se dar conta de que não existe no país uma democracia racial, tampouco um "paraíso" que ao longo dos séculos tantos discursos ocidentais tentaram associar ao Brasil.

> Em meus primeiros contatos com a cultura brasileira, acreditei inevitavelmente ter encontrado o paraíso de uma democracia racial. Não era o primeiro, como se sabe, a confundir o Brasil como um paraíso terrestre. (…) Mas essa sensação inicial não demorou muito tempo, pois logo tive tempo de analisar alguns pacientes negros. Bastou para descobrir imediatamente que minha impressão de uma paradisíaca democracia racial devia ser perfeitamente unilateral. (…) Qual é a origem desse mito? A resposta não é difícil: o mito da democracia racial é fundado em uma sensação unilateral e branca (CALLIGARIS *apud* CARNEIRO, 2020, p. 292 – 293).

Não é novidade, portanto, a tradição pseudoparadisíaca sobre o Brasil, que em nossa geração ganhou força durante as propagandas internacionais de divulgação da Copa do Mundo (2014) e das Olimpíadas do Rio de Janeiro (2016). Na década de 2020, diante do legado de um governo autoritário e negacionista, os apoiadores de Jair Bolsonaro ainda utilizam o lema "Brasil acima de tudo" numa falaciosa tentativa ufanista de legitimar-se diante da catástrofe que tomou conta do Brasil entre os anos de 2019 e 2022. Esse é um dos motivos pelos quais o líder indígena Ailton Krenak, ao examinar o governo Bolsonaro, afirmou que "o que vemos nesse homem é um exercício da necropolítica, uma decisão de morte" (KRENAK, 2020, p. 80).

Dentre vários outros exemplos, essa brevíssima linha do tempo ajuda a entender a repetição da ideia de "paraíso" nos discursos oficiais que tentam, de diferentes formas e com propósitos variados, exaltar o Brasil de forma acrítica. Com isso em mente, a força simbólica da fantasia de diabo faz de Zeca um anjo caído expulso desse "paraíso tropical" que se pretendia construir na Primeira República. Lima Barreto, então, cria na figura de Zeca um sujeito rejeitado que, no entanto, não se cansa de gritar contra o racismo que lhe afligia. Em um país de recente abolição da escravatura, o escritor sabia que a assinatura da Lei Áurea não daria aos tantos "moleques" da nação acesso ao paraíso que se prometia com a vinda da República e do "progresso" positivista.

Essa imagem também aparece no conto "O pecado", em que Lima Barreto ilustra alegoricamente a falta de integração que essa população sofreria nas primeiras décadas do século XX. Vendo a alma de um homem honrado, bondoso e muito honesto, São Pedro pensa que ele deveria passar a eternidade no paraíso, mas, no momento em que faria a decisão, dá-se conta de que é um homem negro: "— Esquecia-me… Houve engano. É! Foi bom você falar. Essa alma é a de um negro. Vai para o purgatório" (*CC*, p. 547). Na interpretação do conto, portanto, sugiro que é do Brasil que Lima Barreto está falando ao descrever as portas inacessíveis do paraíso.

> São Pedro indica a influência da Igreja no Estado, o paraíso pode ser lido como um Brasil destinado às elites e, por fim, a alma enviada ao purgatório representa a população negra que jamais seria plenamente absorvida ao restante da sociedade. Nessa leitura, a morte do personagem indica a abolição da escravatura, e sua impossibilidade de entrar no paraíso é metáfora para o purgatório social que os negros foram forçados a habitar com a assinatura da Lei Áurea, um não-lugar destinado a uma população que, embora não fosse mais escrava, também não tinha acesso sequer às formas mais básicas de cidadania (CHAGAS, 2019, p. 20 – 21).

Como se vê, Zeca estaria também fadado ao purgatório do racismo, mas a força presente no conto "O moleque" reside justamente no fato de que o menino se apropria do estigma de um anjo caído e, com ele, consegue traçar mecanismos de resistência. Em "*Father and Son*", a casa da qual o filho "bastardo" é expulso pela porta dos fundos opera como metonímia dos Estados Unidos no sentido de que seu corpo não era bem-vindo nos espaços de prestígio do país. No texto de Lima Barreto, é o próprio paraíso que funciona como representação alegórica do Brasil, pois não há abrigo possível para os corpos relegados ao purgatório. Aliás, no início da narrativa de "O moleque", quando descreve o espaço do subúrbio e as suas mudanças, o narrador já aponta para o campo semântico de anjos,

demônios e paraísos ao fazer menção ao extermínio da memória indígena, considerada "demoníaca": "quando uma turma de trabalhadores, em escavações de qualquer natureza, encontra uma igaçaba, logo se apressam em parti-la, em destruí-la como coisa demoníaca ou indigna de ficar entre os de hoje" (*CC*, p. 142).

Essa menção ao demônio acontece também nos contos "A nova Califórnia" (1915), cujo título original era "A última de Satanás", e "Um que vendeu sua alma" (1913). Ambas as narrativas lidam com essa imagem, seja em alusão à ganância doentia existente no conto de 1915, no qual os personagens matam uns aos outros na tentativa obcecada de transformar ossos em ouro; seja na história de 1913, em que se retrata a venda da alma para o diabo, numa espécie de abrasileiramento do mito de Fausto. Em ambos os casos, porém, a força diabólica é externa ao sujeito, uma influência que surge estimulada pela tentação da ganância. Em "O moleque", no entanto, Zeca é o próprio diabinho, como se o narrador nos lembrasse de que certos corpos podem ser tentados por aquilo que é nefasto, ao passo que outros estão fadados ao enquadramento de serem eles próprios considerados o demônio. Entretanto, quando Zeca planeja usar a máscara de diabo para contra-atacar e assustar os meninos racistas, recusa o lugar social do purgatório ao qual estava restrito.

Lima Barreto tinha plena consciência de que as variações de cor na pele dos habitantes do subúrbio faziam com que ocupassem degraus menores ou maiores dentro dessa hierarquia social. Não à toa, o narrador dedica-se a descrever minuciosamente as cores das personagens em diversos momentos da narrativa, ao afirmar, por exemplo, que Dona Emerenciana era "preta como Felismina" (*CC*, p. 145) e descrever Antônia como "uma rapariga branca" (*CC*, p. 145). Nesse caso em especial, é interessante perceber que o autor subverte o jogo colonial dos enquadramentos, visto que a mulher negra é definida como honesta, ao passo que Antônia tem filhos "sempre sujos e rotos" (*CC*, p. 145), morando numa casa mais simples que as demais. Com isso, uma tradição de cinco séculos que associa a negritude à corrupção, à violência e à selvageria é subvertida por Lima Barreto, definindo a mãe de Zeca por sua "honra e virtude" (*CC*, p. 146).

De tão respeitada, a mulher é consultada pelos vizinhos como referência para solucionar enfermidades ou dar conselhos. No contexto de virada do século, no qual havia uma hipervalorização das respostas científicas, o narrador barretiano compara as indicações de Felismina às de um "doutor", sugerindo, talvez, que os encaminhamentos previstos pela "modernidade", pelo "progresso" e pelo discurso médico advindo da Europa não fossem o

suficiente para alcançar a experiência daqueles sujeitos periféricos de várias formas.

> Dona Felismina, porém, ficava mais próximo da vida de toda aquela gente da rua. Os seus conselhos eram ouvidos e procurados, e os seus remédios eram aceitos como se partissem da prescrição de um doutor. Ninguém como ela sabia dar um chá conveniente, nem aconselhar em casos de dissídias domésticas (*CC*, p. 146).

Lima Barreto substitui a imagem do "doutor", até então quase um sinônimo de homens brancos de classe alta, por uma mulher negra e pobre de Inhaúma. Parece ocorrer aqui uma ironia não apenas contra a exaltação dos "doutores", que Lima Barreto tanto satirizou ao longo da vida, mas, principalmente, ao discurso científico pretensamente universal e inquestionável que, naquela época, sustentava-se, em grande parte, no extermínio literal e simbólico da população afro-brasileira. Afinal, nos anos 1920, em sintonia às ideias da eugenia e do determinismo, o Brasil estimulava a imigração de brancos europeus por meio de leis que facilitassem a sua vinda, objetivando fazer do país uma nação branca (NASCIMENTO, 2016, p. 87). Desse modo, as descrições de cor que se espalham pela literatura barretiana são traço fundamental para registrar a vida daquelas populações "indesejadas". É por isso que Felismina surge como uma "preta de meia-idade" (*CC*, p. 145), e o seu filho Zeca é descrito como um "pretinho de pele de veludo" (*CC*, p. 146).

Assim como Margarida, personagem do romance *Clara dos Anjos*, a condição de viúva de d. Felismina é ressaltada como um indício de autonomia: "Além de lavar para fora, tinha uma pequena pensão que lhe deixara o marido, guarda-freios da Central morto em um desastre" (*CC*, p. 145). Sendo arrimo de família, traço hoje tão comum nas famílias brasileiras chefiadas por mulheres, ela estava, no entanto, duplamente estigmatizada, pois, além de negra, também estava envelhecendo: "Era uma preta de meia-idade, mas já sem atrativo algum. Tudo nela era dependurado e todas as suas carnes, flácidas. Lavava todo o dia e todo o dia vivia preocupada com o seu humilde mister" (*CC*, p. 145).

Nesse panorama, o conto também ressalta como a raça é um marcador social da diferença repleto de instabilidades, pois Baiana é uma mulher negra que, sendo mais rica que as demais, adota uma criança branca que se revolta ao ouvir que sua mãe era uma mulher negra: "Negra é tu, 'seu' burro!" (*CC*, p. 146) Essa fala sintetiza uma importante reflexão em torno da cor como atributo social, não meramente biológico. Os anos 1910 (década mais produtiva para a obra de Lima Barreto) presenciaram uma mudança gradual na forma como se compreendia a "degeneração" eugenista. Paulatinamente, as elites da República passaram a

conceber os corpos "degenerados" como passíveis de "recuperação", o que à época era um sinônimo de tornar-se mais branco.

> O negro ainda carregava todas as conotações pejorativas, mas indivíduos podiam escapar da categoria social negra por meio de melhorias em seus estados de saúde, nível de educação e cultura ou por sua classe social. De forma convexa, brancos poderiam degenerar-se por intermédio da exposição à indigência, vícios e doenças (DÁVILA, 2005, p. 118).

Isso significa dizer que ser "branco" ou "negro" carrega diversos sentidos a depender da leitura social que se faz sobre o sujeito, não apenas o caráter literal da melanina de sua pele. O próprio Lima Barreto foi classificado como branco na primeira internação psiquiátrica, no ano de 1914. Afinal, já sendo um autor de certo prestígio, foi embranquecido pela ficha do hospital, que jamais admitiria um intelectual negro. Contudo, na segunda internação, em dezembro de 1919, Lima Barreto foi classificado como "pardo", justamente por ter sido recolhido alcoolizado e numa posição de menor prestígio.

É o mesmo que ocorreu, por exemplo, com Machado de Assis, que morreu em 1908 e cujo atestado de óbito o define como branco. Outro exemplo é a carteira de identidade do poeta Mário de Andrade, emitida em 1927 e que o descrevia como branco. Afinal, conforme explica o biógrafo do poeta modernista, "dificilmente um homem com sua posição social seria definido como mulato em um documento oficial" (JARDIM, 2015, p.102).

Lima Barreto conhecia as articulações que o sistema social da branquitude fazia para manter-se vigente. O escritor chega a admitir em seu diário que "é triste não ser branco" (*DI*, p. 57). Todavia, ao frisar as múltiplas variações de cor de suas personagens e apontar para a resistência de Zeca por intermédio de sua linguagem e de sua fantasia, Lima cogita uma possibilidade de não sucumbir diante da barbárie. Ler "O moleque" dessa forma, no lugar de perpetuar a imagem estereotipada da criança pobre, negra e suburbana fadada à miséria, é permitir que haja na crítica literária uma desobediência epistêmica, termo utilizado por Walter Mignolo para argumentar que decolonialidade quer dizer "aprender a desaprender", pois nossos cérebros foram "programados pela razão imperial/colonial" (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Afinal, ao enxergar em Zeca uma criança forte, tento ecoar a frase do próprio Lima Barreto, com a qual abre o seu diário: "Quando comecei a escrever este, uma esperança pousou" (*DI*, p. 1). Quando se é parte de um grupo social que o poder hegemônico busca exterminar, ter esperança é uma forma de desaprender e, assim, recusar a lógica colonial que

encarecera nossos corpos, ideias e desejos. Pode parecer impossível ter esperança em um país que orquestra genocídios como é o caso do Brasil, mas ainda assim nos resta a palavra. Quando tudo parece desmoronar, é necessário — como fez Zeca — insistir em falar e, com nossas vozes, narrar o traço da vida que resta. Para contornar o desabrigo, é pela linguagem que sobrevivemos.

GEOGRAFIAS DO PODER, CARTOGRAFIAS DA EXCLUSÃO

Como já vimos, a modernidade brasileira pós-abolição teve no cerceamento das populações afrodescendentes uma característica fundamental. Na última seção deste capítulo sobre masculinidades negras na literatura de Lima Barreto, avanço minha tese central sobre o desabrigo dando ênfase às relações de poder subjacentes ao espaço. Em consonância a isso, interessa-me o papel fundamental do letramento como forma de emancipação.

No livro *Cidade febril*, Sidney Chalhoub argumenta que "o contexto histórico em que se deu a adoção do conceito de 'classes perigosas' no Brasil fez com que, desde o início, os negros se tornassem os suspeitos preferenciais" (CHALHOUB, 2017, p. 27). Dessa forma, o personagem criado por Lima Barreto no enredo de "O moleque" crescia num meio em que a recém-abolida escravidão procurava, incessantemente, maneiras de se manter viva e, portanto, criava outros dispositivos de controle sobre os ex-cativos.

Tal estratégia se materializou, sobretudo, na criminalização de pessoas negras, um fenômeno tão grave quanto atual, que no século XXI ainda produz muitos encarceramentos injustos e irresponsáveis abordagens policiais: "Já que não era possível manter a produção por meio da propriedade da própria pessoa do trabalhador, a 'teoria' da suspeição generalizada passou a fundamentar a invenção de uma estratégia de repressão contínua fora dos limites da unidade produtiva" (*ibidem*, p. 28).

Essa "teoria da suspeição generalizada" é a versão brasileira do que nos Estados Unidos cresceu na forma do mito do estuprador negro. Com linguagens distintas, mas resultados similares, o racismo se infiltrou na geografia social dos dois países, tornando-se parte intrínseca dessas sociedades. O resultado disso é uma cartografia excludente do poder quando se observam os projetos de urbanismo da maioria das grandes cidades brasileiras, cujos espaços são, ao mesmo tempo, causa e consequência do *apartheid* generalizado que rege a sociabilidade do país.

Lima Barreto, por isso, examinou o caráter racista das reformas urbanas de seu tempo

na crônica "A volta" (1915). Ironizando a noção segregatória de civilidade que se disseminava à época, o cronista questiona quais os tipos, formas, classes e cores dos corpos que seriam bem-vindos nesse país que se pretendia moderno e republicano. Ironizando o jornalista Figueiredo Pimentel, que assinava na *Gazeta de notícias* uma coluna chamada *Binóculo*, o texto dá a tônica do que seria, em linhas gerais, a interpretação de Lima diante do "progresso" e de ideias "idiotamente binoculares".

> Porque o Senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de *boulevards*, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável. Ninguém os viu lá, ninguém quis melhorar a sua sorte no lugar que o sangue dos seus avós regou o eito. Fascinaram-nos para a cidade e eles agora voltam, voltam pela mão da polícia como reles vagabundos.
> É assim o governo: seduz, corrompe e depois… uma semicadeia (BARRETO, 2004, v.1, p. 166).

Ciente da imitação que se pretendia fazer da cidade de Buenos Aires, Lima denuncia o projeto de embranquecimento da Primeira República, que eliminava negros da paisagem em nome da "civilização".

> A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas.
> A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (…) O Rio civiliza-se! (*ibidem*, p. 166 – 167).

Essa intersecção entre raça e espaço é outro aspecto fundamental da obra de Lima. No caso de "O moleque", a segregação do próprio espaço onde Zeca vive se associa ao drama do racismo. Não por acaso, um ponto importante do conto é a violência simbólica do apagamento de nomes da urbe moderna. Afinal, se morrer é ser esquecido, trata-se, então, de uma forma própria de assassinato perpetrada pelo projeto modernizador. Lima Barreto tinha a dimensão da importância que o silenciamento desempenhava na perpetuação de projetos de poder.

> Reclus, na sua Geografia universal, tratando do Brasil, notava a necessidade de conservarmos os nomes tupis dos lugares de uma terra. Têm eles, diz o grande geógrafo, a vantagem de possuir quase todos um sentido claro, muito claro, nas suas palavras, exprimindo algum fato da natureza, a cor das águas correntes, a altura, a

> forma ou o aspecto dos rochedos, a vegetação ou a aridez da região. (…) Mesmo os nomes índios, como já foi observado, se apagam, vão se apagando, para dar lugar a nomes banais de figurões ainda mais banais, de forma que essa pequena antiguidade de quatro séculos desaparecerá em breve, as novas denominações talvez não durem tanto (*CC*, p. 141 – 142).

Tal destruição simbólica, que atravessa o século e chega com seu destrutivo fôlego à contemporaneidade, sintetiza o projeto de país empreendido pelas elites durante a Primeira República. No entanto, cem anos depois, permite vislumbrar também o atual fenômeno de marginalização das vidas em prol do sistema capitalista em sua fase mais recente. Krenak destaca quais vidas são apagadas em prol da ideia que hoje se tem de "progresso", algo perturbadoramente semelhante à ideia "civilizatória" das primeiras décadas do século XX: "Esse colonialismo está impregnado na cabeça do vereador, do prefeito, do governador, de tudo quanto é gente que tem o status de apertar algum botão, de abrir algum portão. Esses caras continuam a serviço da invasão" (KRENAK, 2020, p. 67).

O narrador de "O moleque" frisa o caráter excluído do espaço suburbano. É esse o caso de Sapopemba, estação ferroviária fundada em 1859 que teve o nome trocado para Deodoro em 1907 em homenagem ao Marechal que havia proclamado a República alguns anos antes. Hoje, os milhares de cidadãos que por ali passam desconhecem a história de apagamento pela qual passou a estação, o que nos demonstra que a preocupação de Lima Barreto era não apenas necessária, como também premonitória.

> Nenhum testemunho, dentro em pouco, haverá das almas que eles representam, dessas consciências tamoias que tentaram, com tais apelidos, macular a virgindade da incalculável duração da terra. Sapopemba é já um general qualquer, e tantos outros lugares do Rio de Janeiro vão perdendo insensivelmente os seus nomes tupis (*CC*, p. 143).

O Rio de Janeiro da *Belle Époque*, com seu fascínio pela Europa, estava em processo de profundo apagamento do passado colonial, por estar "envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro" (CARVALHO, 2019, p. 38 – 39). Querendo ser Paris, enfim, a cidade era violentamente destruída no intuito de erigir-se moderna sobre as ruínas — e lápides — do passado. Dentre as estratégias que concretizam esse projeto durante a administração de Pereira Passos, surgiram medidas como a proibição do comércio ambulante de leite, da venda de bilhetes lotéricos e do acendimento de fogueiras nas ruas.

Dentre elas, ressalto a proibição de andar descalço e sem camisa. Essa medida, sob o pretexto de "civilizar" as ruas da cidade, sabia com precisão quem seria vetado como

transeunte naquela tentativa de Paris dos trópicos. Depois de décadas sem usar sapatos, os pés machucados de negras e negros saídos da escravidão não se habituavam a esse aparato obrigatório. Logo, o pé descalço, metonímia de um corpo desnudo e desamparado, ilustra uma escolha política sobre quais corpos poderiam transitar, fazer parte e, por consequência, existir na urbe moderna. Quando falo em desabrigo, é sobre esse processo multifacetado, ao mesmo tempo literal e simbólico, a que faço referência.

> Os pés outrora descalços, calejados, acostumados ao contato direto com o chão não aguentaram o uso de 'tanta modernidade'. Por isso, testemunhas de época relatam ter observado nas ruas da cidade ou no campo negros carregando pares de calçado: não nos pés, mas apoiados nos ombros, como bolsa a tiracolo ou troféus. Liberdade, de toda forma, significava o arbítrio de poder comprar e usar o que se quisesse, e de ter nome e identidade (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 344).

Esses ex-escravizados, como se nota, burlavam o sistema que pretendia eliminá-los. Nesse sentido, corroborando a hipótese de que a narrativa inscreve em Zeca uma reação de potência, o espaço em que mora o menino também é marcado pela insistente vontade de sobreviver: "Inhaúma é ainda dos poucos lugares da cidade que conserva o seu primitivo nome caboclo, zombando dos esforços dos nossos edis para apagá-lo" (*CC*, p. 143). Existe, portanto, uma reação contrária à avassaladora modernidade que modificava hábitos, costumes e paisagens.

Cartografias são atos políticos. Por isso, a permanência do antigo nome de Inhaúma é um sinal de resistência ao apagamento da memória e, em última instância, de luta pela vida. Não espanta ter sido justamente nesse território que o ficcionista decide criar o valente menino que se apropria da máscara de diabo para expressar sua própria força. Inhaúma, aliás, cuja origem é datada de meados do século XVIII, já aparecera na obra de Lima em outros momentos, como é o caso da menção ao cemitério do bairro na crônica "História macabra" (1915). Nesse texto, o autor ironiza o péssimo estado das ruas suburbanas contando os preparativos de um velório. De tanto balançar o carro que levava o cadáver, os buracos na estrada fizeram com que o morto ressuscitasse. É semelhante ao caso de "Os enterros de Inhaúma" (1922), crônica na qual ressalta a pobreza, a marginalização e a falta de recursos dos habitantes de lá, os quais mantêm o hábito de levar os cadáveres de entes queridos nos braços, a pé para o cemitério: "um sacrifício que redunda num penhor de amizade, em uma homenagem das mais sinceras e piedosas que um vivo pode prestar a um morto" (BARRETO, 2004, v. II, p. 553). Em ambos essas ocorrências, como se vê, Lima Barreto frisa Inhaúma como um território precarizado de diversas formas.

Pensando nas diversas formas de marginalização que culminam na configuração de "classes perigosas" e na criminalização do negro, surge também no conto o tema da religião. Nesse caso, mais um estigma é registrado pelo narrador barretiano, pois, como nos lembra Sueli Carneiro, existe até hoje uma perseguição intensa ao candomblé e, principalmente, à imagem de Iemanjá, a qual se tornou o alvo mais escolhido pela "intolerância evangélica" (CARNEIRO, 2011, p. 184).

> Fogem para lá, sobretudo para seus morros e escuros arredores, aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais. O espiritismo se mistura a eles e a sua difusão é pasmosa. A Igreja católica unicamente não satisfaz o nosso povo humilde. É quase abstrata para ele, teórica. Da divindade, não dá, apesar das imagens, de água benta e outros objetos do seu culto, nenhum sinal palpável, tangível de que ela está presente. O padre, para o grosso do povo, não se comunica no mal com ela; mas o médium, o feiticeiro, o macumbeiro, se não a recebem nos seus transes, recebem, entretanto, almas e espíritos que, por já não serem mais da terra, estão mais perto de Deus e participam um pouco da sua eterna e imensa sabedoria (*CC*, p. 143).

O fragmento nos sugere que o subúrbio é contra-hegemônico por excelência, não apenas pela sua cor e localização, mas também pelas religiões que lá são praticadas. Ressaltando o caráter sincrético e diverso dessas pessoas, o escritor chama a atenção para a distância entre a religião oficial da República e aquelas efetivamente praticadas pelo povo. Adeptos àquilo que "a teologia da polícia implica", essa população opta justamente por "fugir para lá". Erigem, assim, uma resistência ao desabrigo, pois nem mesmo em sua fé eram contemplados pelo Estado.

Apenas nos anos 30, no contexto do governo Vargas, a perseguição institucionalizada às religiões afro-brasileiras começa, pelo menos na teoria, a arrefecer. Em 1938, os atabaques de candomblé não seriam mais perseguidos pela polícia e, não à toa, é de 1930 a escolha de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma santa mestiça, como padroeira do Brasil. É um momento de formação da nacionalidade que se apropria daquilo que por tanto tempo havia sido punido pelo Estado.

> Meio branca, meio negra, a nova santa era mestiça como os brasileiros. Tal qual um Macunaíma às avessas, nesse caso, a imersão nas águas do rio Paraíba do Sul teria escurecido a Virgem, e sua 'súbita aparição' feito dela uma legítima representante da nacionalidade. Em seu conjunto prevalece, assim, a ideia de uma troca livre de traços culturais entre os vários grupos, coerente com as interpretações de Freyre, que, em tal contexto, eram recebidas como modelos harmônicos de convivência racial (SCHWARCZ, 2012, p. 59 – 60).

Acontece, portanto, que na geração posterior à de Lima Barreto o projeto nacionalista de Vargas elegeu a democracia racial como discurso legítimo da miscigenação brasileira, mas o autor de "O moleque", visionário de várias formas, sabia o quão complexa seria a luta dessas populações em serem legitimadas pelo Estado. DaMatta, de uma forma surpreendentemente otimista, ressalta o lado sincrético da sociedade brasileira ao afirmar que é característica nossa não possuir uma "posição religiosa exclusiva e rígida" (DAMATTA, 2004, p. 9), chegando a afirmar que "também na religião nós, brasileiros, buscamos o ambíguo e a relação" (*ibidem*, p. 65). Quando discute as junções e sincretismos tão típicos do Brasil, conclui que "tudo aqui se junta e se torna sincrético, revelando talvez que, no sobrenatural, nada é impossível" (*ibidem*, p. 67).

Com efeito, são múltiplas as formas de sincretismo presentes no Brasil. Infelizmente, porém, além da mescla diversa que sugere o antropólogo, é esse também um terreno de muitas violências. A intolerância religiosa no Brasil, diante da ascensão da extrema direita afeita à causa evangélica, só tem demonstrado sinais de piora. Durante o governo Bolsonaro, as denúncias de intolerância religiosa, apenas em 2019, aumentaram em 56% (SOUZA, 2020). Essa trágica realidade me leva a concordar com Sueli Carneiro ao definir que "uma das imagens mais utilizadas para ilustrar a ideia do brasileiro como um povo cordial é a recorrência à suposta inexistência de ódio racial e de intolerância religiosa tal como se conhece em outros países" (CARNEIRO, 2020, p. 234). Conhecedor dos subúrbios, Lima Barreto tinha total dimensão das dificuldades que os moradores dessas periferias tinham em manter vivas as memórias e crenças de seus ancestrais, por isso marca na geografia de seu conto a tentativa de refúgio que Inhaúma havia se tornado para esses sujeitos.

Outro elemento importante na relação entre raça, poder e espaço na história de "O moleque" é o acesso às ferramentas culturais da modernidade no início do século XX. Isso se ilustra por meio da presença do cinema na cidade, uma metonímia do progresso cujas luzes impressionam o menino Zeca. O centro da cidade em si não atrai o protagonista do conto, o qual, embora ainda jovem, provavelmente já percebia que aquele local não havia sido projetado para ele. Todavia, o cinema do Engenho de Dentro, bonito e fascinante, surge como síntese da modernidade, cujo brilho convida a criança, mas, simbolicamente, não permite sua entrada.

> Se bem fosse com a mãe todos os meses receber a módica pensão que o pai deixara, na Caixa dos Guarda-Freios, o seu sonho não era viver no centro da cidade, nas suas

> ruas brilhantes, cheias de bondes, automóveis, carroças e gente. Zeca desprezava aquilo tudo. O seu sonho era o Engenho de Dentro e o seu cinema. Ter dinheiro, para ir sempre a ele, ver-lhe instantemente as "fitas" que os grandes cartazes anunciavam e o tímpano a soar continuamente insistia no convite de vê-las. Quando sua mãe permitia, aos domingos, com outra criança ajuizada da vizinhança, ia até à estação, até lá, defronte do fascinante cinema (*CC*, p. 147 – 148).

Logo, do mesmo modo que estaria excluído do "paraíso" prometido pela Lei Áurea, Zeca também está fora do projeto cultural da modernidade, à época identificado, dentre outros elementos, pelo cinema, o telégrafo, o automóvel e a eletricidade. É descrita, então, uma "promessa de felicidade" da qual o protagonista estaria excluído, mais um sinal da segregação que a reforma modernizadora do Rio de Janeiro guardaria à população negra. Se em sua casa foi acusado de ladrão, a própria cidade e os seus espaços também não oferecem a Zeca possibilidade de abrigo, limitando-o às portas do cinema. Curioso perceber, porém, que a bondade de Zeca é novamente ressaltada, pois o menino não sente inveja daqueles que podem entrar para ver o filme e, metaforicamente, entrar também no novo projeto de país que se erguia com a Primeira República.

> Encostava-se, então, à grade da estrada de ferro e ficava a olhar, no alto, minutos a fio, aqueles grandes painéis, cheios de grandes figuras, deslumbrantes na sua cercadura de lâmpadas elétricas, como se tudo aquilo fosse uma promessa de felicidade. Como atingiria aquilo? O céu talvez não fosse mais belo… Em cima dos seus tamancos domingueiros, com o terno de casimira que a caridade do coronel Castro lhe dera, e a tesoura de sua mãe adaptara a seu corpo, ele, fascinado, não pensava senão naquele cinema brilhante de luzes e apinhado de povo. Nem o apito dos trens o distraía e só a passagem dos bondes elétricos aborrecia-o um pouco, por lhe tirar vista do divertimento. Não tinha inveja dos que entravam; o que ele queria era entrar também (*CC*, p. 148).

O advento do cinema foi uma das maiores marcas tecnológicas dos séculos XIX e XX no que diz respeito à produção cultural, despertando curiosidade por onde passava (COSTA, 2006, p. 17). Ainda no final do XIX, o surgimento dos primeiros cinematógrafos mudou para sempre a relação do sujeito ocidental com a representação, fenômeno já anunciado pelo advento da fotografia. Fundado no Rio de Janeiro em 1897, foi uma porta de entrada para as artes tidas como modernas, elegantes e sofisticadas no eurocêntrico momento de formação da República no Brasil. Nesse âmbito, Zeca não estar no cinema significa também não ser convidado para essa grande festa que se chamava de "Brasil moderno".

Como já demonstrei no capítulo anterior, o conto "*One Christmas Eve*", de Langston Hughes, traz também um menino negro proibido de entrar numa sala de cinema por conta das leis de segregação racial. Se falassem a mesma língua e vivessem na mesma cidade, o

pequeno Joe, criado pelo narrador estadunidense, poderia brincar com Zeca pelas ruas de Inhaúma. Ambos, entretanto, estariam privados de entrar no cinema que tanto desejavam conhecer. No Brasil, não havia os Códigos Negros que impediam a entrada com suas placas de "*white only*", mas Lima Barreto, que jamais conheceu a obra de Hughes, cria uma cena quase idêntica à do conto estadunidense. Isso porque a segregação brasileira não precisou de mecanismos legais para produzir consequências semelhantes no que diz respeito à exclusão de populações negras. O racismo à brasileira, por vezes subjacente às relações, mas sempre sensível no cotidiano, é causador de diferentes disparidades, segregações e traumas, prendendo do lado de fora do cinema os meninos negros que com suas luzes se deslumbravam.

Além disso, a falta de acesso ao letramento é uma realidade que aprofunda as contemporâneas formas de *apartheid* que se proliferam por diversas partes das Américas. No caso do Brasil de Lima Barreto, bem como os Estados Unidos de Langston Hughes, estudar era uma das principais formas como as populações afrodescendentes tentavam garantir a sua liberdade. Na história de Zeca, surge na trama a vontade de d. Felismina em ver seu filho estudando, assim como o pai de Lima, que tanto sonhou em vê-lo doutor. No conto, a mulher encontra-se diante de um dilema tão comum em famílias negras até hoje: o impasse de dedicar-se aos estudos ou trabalhar para sustentar a si e aos familiares.

> Muitos se interessavam com a mãe, para pô-lo em um recolhimento, em um asilo; ela, porém, embora quisesse vê-lo sabendo ler, sempre objetava, e com razão, a necessidade que tinha dos seus serviços, pois era este seu único filho o braço direito dela, seu único auxílio, o seu único "homem".
> Uma vez quase cedeu. O "seu" Castro, o coronel, empregado aposentado da alfândega, conhecido em Inhaúma pelo seu gênio benfazejo e seu infortúnio com os filhos e filhas, viera-lhe até à sua própria casa, até àquele barracão, naquela modesta rua, bordada de um lado e outro de sebes de maricás e de "pinhão", e expôs-lhe a que vinha. Dona Felismina respondeu-lhe com lágrimas nos olhos:
> — Não posso, "seu" coronel; não posso… Como hei de viver sem ele? É ele quem me ajuda… Sei bem que é preciso aprender, saber, mas… (*CC*, p. 148 – 149).

Vimos que esse tema aparece no conto "*Berry*", mas Langston Hughes também retratou realidade semelhante em 1930 com o romance *Not without Laughter*, no qual Harriett é uma cantora de blues negra que compra livros e insiste na educação do protagonista Sandy, o seu sobrinho. Na mesma história, Hughes cria Hager, mãe de Harriett e avó de Sandy, cujos esforços tentam assegurar a instrução formal do menino, à qual a matriarca não teve acesso.

Para que a criança pudesse lutar pela sua própria emancipação e também a da população negra dos Estados Unidos, sua família sabia que a instrução formal seria peça-chave.

A falta de escolas, no contexto de ambos os escritores, não é apenas um empecilho à ascensão social, mas é um produtor de sub-humanidades, tendo em vista que, sem o domínio da letra, o sujeito não exerce plenamente a sua cidadania. Como escreveu Frederick Douglass, "o conhecimento torna uma criança inadequada para a escravidão" (DOUGLASS *apud* DAVIS, 2016, p. 108). O tema da escolarização ocupa, não por acaso, um lugar central no pensamento de Angela Davis. Ao discutir o final do século XIX nos Estados Unidos, ela demonstra como a supremacia branca difundiu a ideia da incapacidade intelectual dos negros para manter-se no poder, concluindo que, "se fossem realmente inferiores em termos biológicos, as pessoas negras nuncas teriam manifestado desejo nem capacidade de adquirir conhecimento. Portanto, não teria sido necessário proibi-las de aprender" (DAVIS, 2016, p. 109).

No Brasil, a história de Luiz Gama seja talvez a mais emblemática nesse sentido. Filho da negra forra Luiza Mahin, Gama nasceu em 1830 e foi vendido como escravizado em 1840 pelo seu próprio pai. Em 1847, no entanto, começa a se interessar pelas letras e, fazendo dos estudos a sua alforria, já em 1856 seria nomeado escrevente da Secretaria de Polícia de São Paulo. Sua trajetória, fundamental para o fortalecimento das ideias abolicionistas no Segundo Reinado, faz ecoar em terras brasileiras a certeza de Frederick Douglass sobre conhecimento e emancipação. O ato de estudar é, assim, revolucionário. Emancipou, emancipa e seguirá emancipando, motivo pelo qual é tão imprescindível lutarmos por uma educação básica igualitária se almejamos cogitar qualquer tipo de democracia no Brasil. Por isso, cotas raciais são hoje uma "urgência histórica" (CARNEIRO, 2020, p. 295).

Silvio Almeida (2019) argumenta que o acesso desigual à educação é um pilar do racismo estrutural, uma vez que o imaginário da meritocracia tende a associar competência acadêmico-profissional a um sistema cisheteronomativo, branco e masculino. Com isso em mente, retornamos à situação do protagonista de "O moleque", que não pode estudar porque precisava trabalhar com sua mãe. Em decorrência disso, ambos ficam à mercê de Frederico, um homem branco que dominava certos saberes que, para a família de Felismina, eram ainda inacessíveis. Escrevendo essa trama, Lima Barreto sintetiza o Brasil, pois, sem dominar certas habilidades adquiridas por meio da instrução formal, a família negra se vê na necessidade de recorrer ao homem branco até mesmo para somar o próprio dinheiro.

> A mãe tinha vontade de pô-lo no colégio; ela sentia a necessidade disso todas as vezes que era obrigada a somar os róis. Não sabendo ler, escrever e contar, tinha que pedir a "seu" Frederico, aquele "branco" que fora colega de seu marido. Mas, pondo-o no colégio, quem havia de levar-lhe e trazer-lhe a roupa? Quem havia de fazer-lhe as compras? (*CC*, p. 147).

Nas palavras de Toni Morrison ao descrever a experiência de um escravizado, "se você não sabe contar eles te enganam. Se você não sabe ler eles te batem" (MORRISON, 2007, p. 279). Vale lembrar, por isso, a vivência periférica de Fabiano, protagonista de *Vidas Secas*, romance publicado por Graciliano Ramos no ano de 1938. Na obra, é justamente a falta de elaboração da linguagem e a dificuldade de lidar com os números que impedem o homem de comunicar-se com clareza, reivindicar seus direitos e, em razão disso, exercer sua cidadania, reduzindo-o a "farrapos de ideias, no titubear das frases" (BOSI, 2008, p. 431). Nesse sentido, assim como o lar humaniza o sujeito, a instrução formal o empodera. Por essa razão, tanto no conto de Lima Barreto, quanto no romance *Vidas Secas*, a impossibilidade de dominar a linguagem aponta para o lugar excluído desses personagens.

É esse também um tema que surge na ficção de Maria Firmina dos Reis. No conto "Uma escrava", de 1887, a escritora narra a história de uma jovem que havia sido enganada ao acreditar que não seria mais escravizada. A razão pela qual fora enganada pelo vil escravocrata da trama se conecta ao tema do letramento, pois, no enredo, seu pai recebe uma falsa carta de alforria, mas, sem saber ler, não é capaz de comprovar a validade do documento. Consequentemente, assim que morre o pai da menina, ela é, com apenas sete anos, arrastada para a escravidão, pois de nada valiam as letras falsas e sem assinatura da carta.

Portanto, impedir de estudar degrada e criminaliza a juventude negra. Ao pensarmos que ainda hoje mais de 70% dos jovens que abandonam a escola são negros (PALHARES, 2020), a contemporaneidade de Lima Barreto ganha um vulto ainda maior. Zeca, dessa forma, não pode aprender a ler, sendo rebaixado a uma posição inferior nessa hierarquia presente no tempo de Lima e também no nosso. Devido a essa estrutura social, a existência branca se torna a "epítome da humanidade" (DAVIS, 2016, p. 109), em oposição à sub-humanidade a que está submetida a população negra. Afinal, como ressalta Fanon, o discurso colonial enfatiza o caráter sofisticado e intelectualizado da branquitude, ao passo que destitui o negro de suas potências intelectuais: "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).

Por tudo isso, o acesso à escolarização está na base do movimento de requisitar novas epistemologias, uma vez que, sem acesso à formação desde a infância, a população negra seguirá excluída das posições em que são produzidos os novos saberes e, por consequência, estarão fora das posições de poder. É urgente articular estratégias coletivas de superar essa defasagem para formar uma geração capaz de interpretar o Brasil em todas as suas ambivalências, complexidades e contradições, pois "as ideias dominantes são sempre produto das elites dominantes. É necessário, para quem domina e quer continuar dominando, se apropriar da produção de ideias para interpretar e justificar tudo o que acontece de acordo com seus interesses" (SOUZA, 2019, p. 26).

A falta de acesso à educação e ao mercado de trabalho é também explorada por Lima Barreto no conto "O homem que sabia javanês". Nessa história, o protagonista Castelo se passa por um especialista na língua javanesa, embora não conheça quase nada do idioma. Entre enganações e fingimentos, o homem atinge o sucesso disfarçando seus saberes sobre a desconhecida língua. Entretanto, ao ser indicado para a diplomacia, não é sua falta de qualificação que o impede de assumir o cargo, mas sim a sua aparência. O personagem, que possuía um "aspecto tagalo" (*CC*, p. 77), recebe a resposta negativa por conta do seu físico: "'Bem, disse-me o ministro, o senhor não deve ir para a diplomacia; o seu físico não se presta... O bom seria um consulado na Ásia ou Oceania" (*CC*, p. 77).

Fora da ficção, o mesmo ocorreu com João do Rio. Sua entrada na diplomacia foi igualmente vetada num combinado de marcadores sociais da diferença. O escritor tentou ingressar na carreira diplomática num tempo em que o Barão do Rio Branco exigia rapazes cultos para o cargo, o que não seria problema para o cronista altamente letrado. Contudo, também era preciso que tivessem namoradas e "boa aparência", isto é, fossem brancos. João do Rio, assim, foi rejeitado por sua condição de mestiço, seu sobrepeso e sua homossexualidade (MAGNONI, 2013, p. 93). Desde a gênese da República, os discursos oficiais do Brasil pretendem criar um país branco, europeu, heterossexual e masculino. A República que Lima Barreto conheceu era feita por poucos e para poucos, o que nos faz perceber como o presente está impregnado de passado.

Atento a essa conjuntura social, econômica e política, o tema dos negros enquadrados como "classes perigosas" aparece também nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha,* romance no qual o ficcionista criou a emblemática frase dita por um personagem perseguido por apoiar a oposição ao governo de seu município: "A polícia no Brasil só serve para exercer

vinganças, e mais nada" (*REIC*, p. 115). Na obra, há uma cena em que o protagonista da história, um jovem negro do interior que tenta a vida no Rio de Janeiro, encontra-se na delegacia sob uma acusação injusta. Tal qual Clara dos Anjos, que é chamada de "sua negra" pela mãe de Cassi Jones, Isaías Caminha é reduzido a um "mulatinho", o que produz na narrativa um episódio de linchamento moral ratificado pela ingenuidade do personagem, cuja infância harmônica não o havia preparado para essa realidade.

> — E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal "mulatinho"?
> Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se ajuntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mm mesmo, espécie de homem diferente do que era na realidade, ente superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez; aos meus olhos, porém, muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal, caído dos meus sonhos, sujo, imperfeito, deformado, mutilado e lodoso (*REIC*, p. 128).

Depois de ser imputado a Isaías a autoria de um roubo que não cometeu, o delegado duvida que o rapaz fosse realmente estudante, o que resulta em sua prisão. Há, nesse momento, uma convergência entre Zeca, que não pode estudar, e Isaías Caminha, que é desacreditado quando diz frequentar a escola. A condição "civilizatória" de estudante é vetada para a juventude negra, de modo que, "para o cidadão negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira" (GONZALEZ, 2018, p. 44). Na cena do romance, todo o conhecimento do personagem é posto à prova, numa tentativa de prová-lo ilegítimo.

> Não dava grande atenção ao interrogatório; olhava com insistência a rua, os bondes que passavam com cortinas arriadas. Num dado momento, como querendo levar a coisa ao cabo, perguntou pela terceira vez:
> — Qual é a sua profissão?
> — Estudante.
> — Estudante?!
> — Sim, senhor, estudante, repeti com firmeza.
> — Qual estudante, qual nada!
> (…)
> — Sou, sim, senhor!
> — Pois então diga-me de quem é este verso: "Estava mudo e só na rocha de granito"?
> — Não sei, não, senhor; não leio versos habitualmente…
> — Mas um estudante sempre os conhece, fez ele com falsa bonomia. É de admirar que o senhor não conheça… Sabe de quem é este outro: "é o triunfo imortal da carne e da beleza"?
> — Não sei absolutamente, e é inútil perguntar-mo, pois nunca li poetas.

> — Mas o senhor, um estudante, não saber de quem são estes versos! Admira!
> — Que tem uma coisa com outra, seu doutor? — fiz eu sem poder reprimir um sorriso.
> — Está rindo-se, seu malcriado! — fez ele mudando repentinamente de tom. — Muita coisa! É que você não é estudante nem nada; não passa de um "malandro" muito grande! (*REIC*, p. 132 – 134).

Isaías, portanto, é tachado de "malandro" e punido por seu suposto desacato. Uma consequência real desse processo é, ainda hoje, o encarceramento em massa de pessoas negras, o que demonstra a natureza escravocrata do sistema carcerário no Brasil (BORGES, 2019, p. 38). Assim sendo, o imaginário racista que nos educa desde a primeira infância tem consequências desastrosas, razão pela qual 83% dos presos injustamente a partir de identificação fotográfica são negros (PODER360, 2021). Não se trata, então, de uma discussão meramente teórica ou um esforço que se esgota em reflexão epistemológica. Estamos diante, na verdade, de uma violência prática, contundente e contemporânea que inviabiliza qualquer possibilidade de isonomia em um país que se pretende democrático.

Tudo se relaciona à perpetuação do desabrigo, que, desde a abolição, tem sido o projeto nacional para corpos negros. Em 1893, por exemplo, com a derrubada do cortiço Cabeça de Porco, o então prefeito Barata Ribeiro desalojou "crianças e mulheres carregando móveis, colchões e tudo o mais que conseguiam retirar a tempo" (CHALHOUB, 2017, p. 19). A imprensa, no entanto, elogiou o projeto dentro da premissa higienista e "civilizatória" que conduzia o comportamento das elites.

Esses moradores desamparados se deslocaram para o morro em que se instalariam, em 1897, os soldados retornados da Guerra de Canudos. Os combatentes desse conflito haviam destruído casas em Canudos em nome do "progresso", da "modernidade" e da "civilização", mas, quando voltaram para o Rio de Janeiro, viram-se eles próprios às margens do projeto de República que se desenvolvia na capital federal. Portanto, "nem bem se anunciava o fim da era dos cortiços, e a cidade do Rio de Janeiro já entrava no século das favelas" (*ibidem*, p. 20). Já em 1993, exatamente cem anos depois da derrubada do Cabeça de porco, policiais e ex-policiais foram responsáveis pelo assassinato de oito jovens igualmente desabrigados, no episódio da história do Rio de Janeiro conhecido como Chacina da Candelária.

No presente século XXI, quando a necropolítica parece desdobrar-se com mais fôlego do que nunca, ocorreu a mais letal operação policial da história do Rio de Janeiro até então, que resultou em vinte e nove vidas perdidas no dia 6 de maio de 2021, na comunidade do Jacarezinho. A ação recebeu duras críticas da Anistia Internacional, do Fórum Brasileiro de

Segurança Pública, da *Humans Rights Watch* Brasil e de integrantes da própria Defensoria Pública do estado, mas não são poucos os setores da sociedade que concordam com esse tipo de abordagem, pois os princípios "civilizatórios" da Primeira República seguem vivos entre nós.

Jornais de 1893 exaltavam a destruição do Cabeça de Porco empreendida por Barata Ribeiro como necessária para "limpar" a cidade, numa missão de "purificação" ou "regeneração" da urbe moderna. No mesmo léxico higienista, o vereador Nikolas Ferreira (PRTB) definiu em 2021 as mortes do Jacarezinho como "faxina" (PIMENTA, 2021). Como se vê, é antiga e recorrente a postura assumida pelas autoridades brasileiras para causar "a inibição da cidadania, quando não para o genocídio mesmo de cidadãos" (CHALHOUB, 2017, p. 23).

Ciente da gravidade desse problema, Lima Barreto constrói um insólito processo brasileiro *à la* Kafka no conto "O meu carnaval", cujo protagonista é preso sem saber o porquê. Acusado surpreendentemente de desertor, o homem vai preso disciplinarmente e, no período do cárcere, levam seu dinheiro, fazendo-o cabo de esquadra. A história, com contornos cômicos do absurdo, torna-se tragédia ao percebermos a semelhança com a vida real.

> — Vou contar-te tim-tim por tim-tim. Levaram-me à presença do oficial. Era um mulato forte, simpático, e o seria intensamente se não fosse a sua presunção e pernosticidade. Era assim o capitão Lulu. Muito apurado no seu uniforme, disse-me num tom imperativo: "Você é um reles desertor. É um ignóbil brasileiro que recusa servir a sua pátria". Objetei-lhe cheio de susto: "Mas, senhor capitão, nunca fui soldado, como posso ser desertor?". (…) "Encontrei os seus assentamentos. Você está há muito tempo qualificado neste batalhão — 01.723.436, regimento de cavalaria da Guarda Nacional. Apesar de reiteradas intimações, você não se tem apresentado. Está preso disciplinarmente por oito dias". Fiquei tonto, atordoado: "Mas senhor", fiz eu, a tremer. "Cabo", gritou o Lulu, "cumpra as ordens. Já sabe!"
> — Puseram-te na cadeia?
> — Não. Revistaram-me, tiraram-me as ferramentas e o dinheiro que levava. Isto tudo na presença do marcial Lulu. Quando este viu os cobres, gritou: "Dá cá! Esses cobres vão para a caixa do regimento". Após o quê, levaram-me para um outro compartimento, onde me fizeram despir a roupa e vestir uma calça e blusa do uniforme. Das peças que lá havia, a única blusa que me chegava tinha as divisas de cabo. Não quiseram arrancá-las e fui feito cabo de esquadra. Isto não impediu, porém, que me pusessem em serviço árduo (*CC*, p. 511).

Ao final da história, o homem, após sair dos oito dias de exploração, é preso novamente. O narrador cria, portanto, um ciclo absurdo de incompreensão das práticas policiais, o que demonstra a arbitrariedade do crivo judicial brasileiro, materializado pela força policial que, tantas vezes, inscreve-se na linha tênue entre o surreal e o trágico. Se

Carnaval é momento de inversão, como definiu Bakhtin (1987), no caso de Lima Barreto, a situação carnavalesca é plano de fundo da inversão de qualquer princípio lógico, o que, no entanto, diz muito sobre as práticas tidas na sociedade brasileira como "normais".

> Na segunda-feira, deu-me licença de ir até em casa; e eu que já estava ensoberbado de ser guarda nacional, fui de farda, facão e tudo! Quando cheguei ao largo do Rio Comprido, saltei para tomar alguma coisa. Topei logo com um conhecido que, surpreendido e cheio de espanto, me disse: "Valentim! Que é isso? Você pode ser 'pegado'!". "Por quê?" "Ninguém se pode fantasiar com os trajes militares do país." Mal tinha dito isto, quando fui preso imediatamente por um polícia que me levou à delegacia onde não me quiseram ouvir e me meteram no xadrez até Quarta-feira de Cinzas. Está em que deu a Guarda Nacional e como foi o meu Carnaval, naquele ano (*CC*, p. 512).

Também ironizando as autoridades policiais, Lima escreveu a crônica "A polícia suburbana" (1914), na qual retrata o abandono total do povo periférico descrevendo uma delegacia cujos responsáveis estavam dormindo durante o expediente: "Noticiam os jornais que um delegado inspecionando, durante uma noite destas, algumas delegacias suburbanas, encontrou-as às moscas, comissários a dormir e soldados a sonhar" (BARRETO, 2004, v.1, p. 130). Adiante, o cronista enfatiza: "A impressão que tenho é de que a vida e a propriedade daquelas paragens estão entregues aos bons sentimentos dos outros e que os pequenos furtos de galinhas e coradouros não exigem um aparelho custoso de patrulhas e apitos" (*ibidem*, p. 130).

No texto de 1914, estão resumidas duas questões fundamentais: a omissão do Estado em relação ao povo suburbano e o questionamento das ações policiais. Ao final da crônica, Lima Barreto ironiza a função da polícia: "Os policiais suburbanos têm toda razão. Devem continuar a dormir. Eles, aos poucos, graças ao calejamento do ofício, se convenceram de que a polícia é inútil. Ainda bem" (*ibidem*, p. 130).

A sátira do escritor contra as forças do Estado nos mostra que ele tinha dimensão das injustiças e do racismo muitas vezes perpetradas pela polícia brasileira. A criminalização do homem negro é um discurso fundador da República e, somado ao mito da democracia racial, naturaliza a ideia de que negros são inimigos da "ordem", do "progresso" e da "civilidade". Consequentemente, a brutalidade policial é vista, por boa parte da sociedade, como um mal necessário, pois um grande grupo "aceita a intervenção repressiva do Estado em nome da segurança" (ALMEIDA, 2019, p. 206).

Por essas razões, a experiência de Lima Barreto se conecta à nossa. Quando leio sua obra em paralelo às histórias de linchamento da literatura de Langston Hughes, quero

demonstrar que homens negros, em sua insistente vontade de viver, tentam voltar para casa com os passos firmes que povoam as vielas estreitas do Brasil e os guetos escuros dos Estados Unidos. Ao escrever narrativas sobre racismo e crimes de ódio, Hughes sabia que o sonho americano difundido no seu tempo era uma narrativa de poucos personagens. Do mesmo modo, ao criar os protagonistas de seus contos, Lima Barreto sabia aquilo que Glória Anzaldúa também aprendeu em seu próprio desabrigo: "escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela" (2000, p. 234). É, portanto, na escrita de corpos injustiçados que rendo homenagem às histórias que — podendo ter sido — foram interrompidas na ausência do direito de ser. Em linguagens de tanta dor, a memória é uma narrativa em disputa da qual não podemos abrir mão.

4. A CASA INABITÁVEL: O DESABRIGO DA MULHER NEGRA NA LITERATURA DE LIMA BARRETO E LANGSTON HUGHES

> Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Por que somos monstros perigosos? Porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós: A negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios.
>
> — Glória Anzaldúa, *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*

> Um dia, uma menina e três meninos fizeram uma pilha de bananas na minha carteira e imitaram macacos. Me tratavam como um monstro, estranho, como um pingo de tinta que sujava o papel branco. Eu não reclamava com a professora pela mesma razão que a Mel tinha me alertado a respeito do sr. Leigh — podia ser suspensa ou até expulsa. Então deixava aqueles nomes e o bullying viajarem como vírus mortais pelas minhas veias, sem nenhum antibiótico disponível.
>
> — Toni Morrison, *Deus ajude essa criança*

INTERSECCIONALIDADE LÁ E CÁ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Há múltiplas facetas e interseccionalidades para se pensar o desabrigo. Com a leitura dos contos protagonizados por homens e meninos, examinei no capítulo anterior como a estrutura discursiva, política, econômica e social da branquitude faz de tudo para que corpos brancos sejam o ideal máximo de humanidade e, sobretudo, que homens brancos estejam na ponta da pirâmide dos privilégios sociais. Dessa forma, se mulheres brancas se tornam nesse imaginário vítimas supostamente frágeis e homens negros são enquadrados como criminosos em potencial, quantas e quais formas de desabrigo atingem as mulheres negras, duplamente outrificadas por um princípio branco e masculino?

Neste capítulo, defendo a hipótese de que Lima Barreto e Langston Hughes criaram em suas obras mulheres negras que enfrentam o desabrigo porque, embora ocupem fisicamente a materialidade de uma casa, elas habitam lares que não as pertencem porque suas corporeidades são reduzidas à servitude do trabalho doméstico ou à objetificação hipersexualizada, ambas estratégias de desumanização dessas mulheres.

Como um das pensadoras fundamentais do feminismo no século XX, Simone de Beauvoir (2019) postulou em sua obra que o feminino foi socialmente construído pela noção do "segundo sexo". Como demonstra a filósofa, o gênero opera como uma elaboração do Outro, tendo em vista que, ao homem, cabe o privilégio de uma sociedade desenhada pelo masculino e para o masculino. É isso que sintetizou na famosa ideia de que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher. O feminino, portanto, é o gênero "marcado" e "fora da norma".

No entanto, quando se trata da experiência de mulheres negras, o entrelaçamento de conceitos, narrativas e opressões é sensivelmente mais complexo. Nesse sentido, nas palavras de Glória Anzaldúa, "é preciso uma enorme energia e coragem para não aquiescer, para não se render a uma definição de feminismo que ainda torna a maioria de nós [mulheres racializadas] invisíveis" (ANZALDÚA, 2000, p. 231). No norte global, a noção de uma abordagem interseccional de raça e gênero ganhou força, no final dos anos 1980, com os escritos de Kimberlé Crenshaw, a quem se atribui o desenvolvimento do termo *interseccionalidade*.

Crenshaw concluiu que "por causa da identidade interseccional de mulher *e* negra em meio a discursos que são formados para responder apenas um *ou* outro, mulheres negras são marginalizadas por ambos" (CRENSHAW, 1991, p. 1244, tradução minha). Apoiada nesse conceito, Patricia Hill Collins também desenvolveu uma importante pesquisa em torno das categorias de raça e gênero no contexto norte-americano, tradição a que podemos acrescentar, dentre outras, Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde e Toni Morrison, sendo esta última tanto na ficção, quanto no ensaísmo.

Como se vê, a interseccionalidade como conceito acadêmico surge formalmente no circuito intelectual norte-americano no final dos anos 1980. Antes disso, contudo, já havia, no Brasil, a presença crucial de Lélia Gonzalez, cujos escritos mobilizam raça, gênero e classe com um vigor que em nada deixa a desejar diante da obra das intelectuais norte-americanas. Angela Davis, aliás, em visita ao Brasil, afirmou que se sente estranha ao ser tomada como referencial para o feminismo negro brasileiro e questionou: "E por que aqui no Brasil vocês precisam buscar essa referência nos Estados Unidos? Eu acho que aprendo mais com Lélia Gonzalez do que vocês poderiam aprender comigo" (*apud* BRASIL DE FATO, 2019).

Com efeito, o pensamento de Gonzalez ajuda a entender os obstáculos dessas mulheres de terem acesso à experiência familiar idealizada no discurso dominante do século XIX e boa parte do XX. No tema da miscigenação violenta, ao qual já fiz referência algumas

vezes, a pensadora brasileira ressalta o caráter agressivo que esse processo teve contra as mulheres negras em especial: "os 'casamentos inter-raciais' nada mais foram do que o resultado da violentação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos etc.)" (GONZALEZ, 2018, p. 35).

Nesse sentido, conforme já observamos em relação ao "mito da maternidade" (BADINTER, 1985), ter filhos se tornou, no princípio burguês de um lar, condição inescapável para as mulheres, pois "é precisamente o filho que, segundo a tradição, deve assegurar à mulher uma autonomia concreta que a dispense de se dedicar a qualquer outro fim" (BEAUVOIR, 2019, p. 277). Mais uma vez, contudo, essa é uma premissa que precisa ser entrelaçada com questões de raça e classe. Afinal, se ocorre um confinamento do corpo feminino branco à ideia de que as mulheres "nasceram para ser mães", a própria ideia moderna de maternidade é primordialmente branca e que, portanto, fez das mães negras uma categoria fora da norma. Angela Davis explica o fenômeno partindo do século XIX.

> Nas décadas que precederam a Guerra Civil, as mulheres negras passaram a ser cada vez mais avaliadas em função de sua fertilidade (ou da falta dela): aquela com potencial para ter dez, doze, catorze ou mais filhos era cobiçada como um verdadeiro tesouro. Mas isso não significa que, como mães, as mulheres negras - gozassem de uma condição respeitável do que a que tinham como trabalhadoras. A exaltação ideológica da maternidade — tão popular no século XIX — não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram instrumentos que garantiam a ampliação da força escrava (DAVIS, 2016, p. 19).

Consequentemente, mães negras foram forjadas pelo discurso ocidental em um lugar distinto da maternidade branca aburguesada. Na prática, isso ganha concretude por intermédio de uma maternidade elaborada por meio de filhos alheios, isto é, crianças brancas que, por um lado, nutrem pueril afeto pela mãos negras que as criam e, por outro, representam a violência simbólica da subserviência. Durante a vigência oficial da escravidão, isso se deu na figura das "amas de leite" e das "mucamas". Hoje, pouco mudou quando se observa o cenário do trabalho doméstico no Brasil, cuja base se dá pelo trabalho de mulheres que, dedicadas à manutenção das famílias que lhe contratam, muitas vezes sequer têm tempo de se dedicarem às suas como gostariam (TEIXEIRA, 2021). Nos Estados Unidos, ainda que haja uma cultura menos enraizada de trabalhadoras domésticas, também é fácil ver essa prática nas babás negras e latinas que dedicam grande parte das suas vidas à educação dos filhos de seus patrões na esperança de um dia alcançarem o "sonho americano".

Lima Barreto, a propósito, escancarou essa realidade no conto "Miss Edith e seu tio" por meio da empregada negra Angélica, a que já fiz referência anteriormente: "Muito nova, [Angélica] viera para a casa de Mme. Barbosa ao tempo em que esta não era ainda dona de pensão; e, em companhia dela, ia envelhecendo sem revoltas, nem desgostos ou maiores desejos" (*CC,* p. 111). O mesmo tema aparece na trama de "O filho da Gabriela", no qual a mãe do protagonista passa por diversas formas de precariedade na tentativa de encontrar um lar no qual pudesse trabalhar.

> Durante um mês, Gabriela andou de bairro em bairro, à procura de aluguel. Pedia lessem-lhe anúncios, corria, seguindo as indicações, a casas de gente de toda a espécie. Sabe cozinhar? perguntavam. — Sim, senhora, o trivial. — Bem e lavar? Serve de ama? — Sim, senhora; mas se fizer uma coisa, não quero fazer outra. — Então, não me serve, concluía a dona da casa. É um luxo... Depois queixam-se que não têm onde se empreguem… (*CC*, p. 99 – 100).

No documentário *Babás*, da diretora Consuelo Lins (2010), imagens, notícias e relatos do presente e do passado são postos em diálogo para elaborar esse tema. O filme demonstra como as condições de trabalho presentes no século XXI carregam vestígios dos séculos XVIII e XIX, de modo que, por mais harmoniosa que seja a sociabilidade dessas mulheres negras com as crianças brancas, não são raras as vezes em que esse relacionamento se torna exploratório. Em diferentes momentos do documentário, a diretora mostra relatos de patroas brancas que pediram para que suas babás não se casassem para que pudessem trabalhar integralmente em suas casas. Chega a contar a história de uma babá negra que recebeu a oferta de ganhar de presente um apartamento no mesmo prédio de sua patroa para que não saísse de perto dos filhos brancos que criava "como se fossem seus".

Em consequência disso, "a mulher negra deu origem à figura da 'Mãe Preta', ou seja, aquela que efetivamente, ao menos em termos de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja), cuidou e educou os filhos de seus senhores" (GONZALEZ, 2018, p. 39). Para descortinar o mito da democracia racial e o lugar das mulheres negras no Brasil, Sueli Carneiro vai fundo na crítica seguindo os passos de Gonzalez e escancara a necessidade de "enegrecer o feminismo" do século XXI.

A socióloga argentina María Lugones dedicou-se a teorizar sobre as múltiplas formas de opressão contra as mulheres, elaborando um feminismo decolonial (ou *descolonial*, em espanhol). A autora nos chama a atenção para o fato de que a modernidade organiza o mundo de forma colonial, o que é fundamental para, em primeiro lugar, compreender sua ordem e, a partir disso, alterá-la. Lugones investiga a colonialidade do gênero e, pensando sobre a

chegada do homem branco europeu às Américas, afirma que "só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens" (LUGONES, 2014, p. 936).

Nesse sentido, o descontrole sexual de que nos fala a pensadora argentina está na base do "mito do estuprador negro". No caso de mulheres racializadas, a mesma premissa racista que fomentou a cultura dos linchamentos abre espaço para o fenômeno de hipersexualização das mulheres negras, mestiças e "mulatas", expressões que até hoje povoam o imaginário ocidental. Tudo isso atribui ao homem branco o lugar de ponto máximo de equilíbrio, racionalidade e humanização — um corpo com direito de errar, repetir seus erros e nunca aprender.

Esses referenciais nos permitem entender a necessidade de "enegrecer o feminismo", como querem Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, ou "decolonizá-lo", como defende María Lugones. Com esses textos em mente, considero que "o processo de colonização inventou os/as colonizados/as" (*ibidem*, p. 941), algo que já estava no pensamento de Fanon (2008), foi elaborado por Walter Mignolo (2017), mas que passa por uma necessária atualização nas mãos do feminismo decolonial no que se refere à categoria de gênero no Ocidente.

Outra contribuição interessante para a reflexão sobre interseccionalidade surgiu na jovem intelectual catalã Maria Rodó-Zárate. No livro *Interseccionalidad: Desigualdades, lugares y emociones*, a teórica frisa a importância do território na reflexão interseccional. Ou seja, o lugar de onde parte um discurso é tão importante quanto quem o enuncia. Para tanto, lança mão de uma autocrítica ao enxergar seu privilégio como professora europeia e admitir o próprio desconhecimento de teorias interseccionais latino-americanas. Num relato em primeira pessoa, a autora explica que, em suas duas experiências como pesquisadora, nos Estados Unidos e no Brasil, teve recepções diferentes e foi lida de formas distintas.

> En Brasil yo era una «professora européia». A pesar de tener veintipocos años, ser estudiante y venir del sur de Europa, se me atribuía una autoridad en relación con el conocimiento que sentía del todo disociada de mi posición. Una experiencia del todo opuesta a la que viví en Estados Unidos y que me proporcionó nuevas herramientas para comprender y conceptualizar mi experiencia, mi práctica política y el funcionamiento de las hegemonías epistémicas a nivel global. Me di cuenta de mi propio menosprecio hacia la riquísima producción de conocimiento latinoamericano sobre cuestiones relacionadas con el género, la raza, las sexualidades, el colonialismo, la indigeneidad o la relación entre todas estas cuestiones. Un menosprecio que yo había sentido en los Estados Unidos pero que, claramente, reproducía hacia otras regiones. Otra vez, el lugar, y en concreto el desplazamiento,

> contribuía a una configuración específica de las relaciones de poder y mostraba cómo las posiciones se transforman y provocan efectos diferenciados según los contextos. Y cómo, según el lugar de la producción de conocimiento, los conocimientos son más o menos valorados (RODÓ-ZARATE, 2021, p. 18).

Além dessa salutar autocrítica à hegemonia epistêmica oriunda da colonialidade, a pensadora catalã também oferece um interessante passo nos estudos da interseccionalidade ao sugerir uma revisão da clássica metáfora das avenidas que se entrecruzam. Essa imagem foi proposta em 1989 por Crenshaw, segundo a qual a interseccionalidade pode ser compreendida a partir de um cruzamento de avenidas, sendo cada uma das vias um marcador social da diferença. Rodó-Zárate tece uma crítica instigante a esse modelo, pois, se entendermos as opressões como avenidas que se cruzam, ainda assim estaremos diante de um modelo que as interpreta como independentes entre si. Contudo, a experiência da mulher negra não pode ser resumida como a experiência da mulher branca somada à experiência do homem negro.

Isso já estava presente no pensamento de Lugones, em quem Rodó-Zárate busca referência. Para a argentina,"'mulheres' refere-se a mulheres brancas. 'Negro' refere-se a homens negros. Quando se tenta entender as mulheres na intersecção entre raça, classe e gênero, mulheres não brancas, negras, mestiças, indígenas ou asiáticas são seres impossíveis" (LUGONES, 2014, p. 942). Trata-se, portanto, de uma forma única de opressão, não apenas uma simples adição de diferentes violências isoladas e, por isso, Rodó-Zárate advoga pela importância da inseparabilidade entre essas categorias.

> La cuestión de la inseparabilidad es un factor clave en la interseccionalidad, sobre todo en el ámbito de la experiencia, ya que lo que se pretende poner sobre la mesa es justamente que una experiencia de discriminación no se puede concebir si no se mira la interrelación entre diferentes causas de discriminación (RODÓ-ZÁRATE, 2021, p. 34).

Nesse ponto, a atualidade de Lélia Gonzalez mais uma vez impressiona. Em texto de 1979 sobre a mulher negra no Brasil, a antropóloga brasileira, com uma força teórico-poética que nos faz lembrar dos melhores momentos de Aimé Césaire ou Frantz Fanon, define uma imagem emblemática: "a mulher-sentada-na-porta-do-barraco era a própria Solidão" (GONZALEZ, 2018, p. 33).

Com esse panorama teórico, posso erigir uma interpretação sobre o desabrigo dessas mulheres. Ao pensar o homem negro e sua impossibilidade de voltar para casa, ressaltei diferentes momentos em que esses sujeitos são asfixiados literal ou simbolicamente. No caso das mulheres negras, o desabrigo de um corpo enquadrado à exploração doméstica e à

submissão sexual não é uma simples justaposição da experiência desses homens junto à experiência de mulheres brancas, mas sim uma outra forma de violência a que estão particularmente submetidas.

É o que se percebe na discussão sobre uma maternidade "fora da norma", cuja fundamentação é muito mais complexa do que simplesmente uma soma dos resultados da branquitude e do patriarcado. Na verdade, no caso das mães negras, como mostram as análises de Angela Davis e o filme de Consuelo Lins, ocorre muitas vezes um violento deslocamento de suas maternidades para famílias que jamais lhe pertencerão. Como seria possível dizer que esse tipo de realidade é simplesmente uma "soma" da perseguição vivida pelo homem negro e do confinamento experienciado pela mulher branca?

Na condição de homens negros no começo do século XX, enfrentando múltiplas formas de racismo e opressão, Lima Barreto e Langston Hughes sabiam que seus irmãos de cor, frequentemente, não tinham casa para a qual pudessem voltar. A mulher negra, também resistindo ao desabrigo, vê-se confinada a casas, regras e desejos que não lhe são próprios. Cabe agora identificar quais são as possíveis respostas a esse desabrigo.

NAS LINHAS DA ESCRITA DE MULHERES DESABRIGADAS

Antes de nos dedicarmos ao tema na literatura dos dois autores, vale pensar na tradição em que estão inseridos. No caso norte-americano, começo pela experiência de Sojourner Truth, que nasceu escravizada no final do século XVIII, e fugiu para a liberdade em 1826. Truth tornou-se uma pedra angular da experiência afro-estadunidense e antecipou a reflexão sobre interseccionalidade. Isso porque seu discurso, ao qual hoje se atribui o título de *Ain't I a Woman?*, desvela a supremacia masculina, mas também faz pensar sobre as limitações do feminismo branco. Com seu ativismo, ainda no século XIX, derrubou o mito da fragilidade feminina e pôs em xeque a dupla opressão a que estavam expostas as mulheres negras (DAVIS, 2016). Truth, portanto, sabia que o desabrigo ao qual estava submetida era duplamente violento, pois precisava não apenas se fazer ouvida pelas ativistas brancas, mas também pelos homens contrários, por exemplo, ao voto feminino.

Na geração de Langston Hughes, uma das mulheres mais influentes nas letras estadunidenses foi Zora Neale Hurston. Em seu romance *Their Eyes Were Watching God*, de 1937, Hurston parece estar interessada no tema da casa na experiência das mulheres negras de

seu tempo. A trama começa com o retorno de Janie Crawford a sua cidade natal, onde narra, duranta uma conversa, todos os eventos do romance. Janie é uma mulher negra que, contra sua vontade e atendendo aos desejos da avó ex-escravizada, havia se casado com Logan Killicks, um homem rico que lhe oferecia uma vida estável, mas monótona.

Ainda mais ousada do que Emma Bovary, Janie foge do lar em que se sentia sufocada e se casa com Jody Starks, casamento que dura quase vinte anos, mas que também não a satisfaz. Com a morte de Jody, a protagonista casa-se pela terceira vez, agora com Tea Cake, um homem sem posses e doze anos mais jovem que ela, algo transgressor àquela época, dentro ou fora da ficção. Durante uma alucinação, o novo marido ataca Janie, que, em legítima defesa, acaba o matando. No tribunal, Janie é inocentada e, ao final do romance, a mulher está de volta a sua casa e sente-se, finalmente, em paz. Diferentemente dos homens negros, o desabrigo explorado por Zora Neale Hurston na sua protagonista feminina faz ser possível voltar para casa, mas nenhuma dessas casas pôde ser sua. Logo, todo o romance acompanha a luta por uma casa em que pudesse se sentir humanizada.

Outro ponto interessante é o desabrigo literal de *Their Eyes Were Watching God.* Ao final do romance, pouco antes da morte de Tea Cake, um furacão atinge a cidade em que estão, destruindo o lar e arrancando o telhado de sua casa. Essa imagem parece sintetizar a noção de desabrigo contra corpos negros, tendo em vista que, nesse caso, o desmoronamento literal de um lar atinge tanto a esposa quanto o marido. Aliás, a cena de Neale Hurston também faz lembrar que o furacão Katrina, por exemplo, desabrigou mais pessoas negras, escancarando o racismo ambiental nos Estados Unidos (COLLINS-DEXTER, 2022).

Dentre vários outros exemplos, um terceiro momento de desabrigo negro feminino está na obra de Toni Morrison. Já citei os romances *Amada* (1987) e *Home* (2012) para ilustrar o desabrigo dos homens. No caso da experiência afrodiaspórica de mulheres, vale um breve retorno ao romance *O olho mais azul* (1970). Nessa história, o desabrigo se materializa em múltiplas camadas. A protagonista da trama é uma menina negra chamada Pecola Breedlove, que vai morar com uma família adotiva após seu pai, violento e abusivo, tentar incendiar a própria casa. Desde o início, o tema do desabrigo é literal na destruição desse lar, mas Pecola se vê desabrigada também por estar numa casa que não é sua, pois, na família que a acolhe, ela não se sente representada. Isso se conecta ao drama que dá título ao livro, isto é, a vontade da menina em ter olhos azuis, pois acreditava que, assim, seus sofrimentos acabariam.

A forma mais brutal em que isso se manifesta na narrativa está na violência sexual. Cholly, o pai de Peecola, abusa da menina, deixando-a traumatizada e grávida. Sua mãe não acredita quando ouve a confissão da filha, agredindo-a fisicamente. A criança no ventre de Peecola morre e, ao final do romance, atravessada pelo trauma, sem discernir mais a fantasia da realidade, a protagonista acredita que, finalmente, está com olhos azuis. *O olho mais azul*, portanto, no início na década de 1970, atualiza um tema que atravessa a experiência negra nos Estados Unidos e revela como os muros de uma casa nem sempre são um lar.

No caso do Brasil, trago à tela novamente Bertoleza, d'*O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Ao ser alforriada e passar a viver com João Romão, a mulher ex-escravizada passa, supostamente, a pertencer àquela ordenação burguesa de um lar. Todavia, assim como Peecola Breedlove jamais pôde ter uma casa que fosse sua, Bertoleza estava também permanentemente desabrigada ao lado de Romão, razão pela qual sua liberdade era tão frágil e sua vida mais uma moeda de troca para o homem branco que a manipulava. Sua potente reação, por isso, estava contida na resposta extrema do suicídio.

O conto "Uma escrava", de Maria Firmina dos Reis, vai no mesmo sentido ao narrar a história de Joana e Gabriel, mãe e filho negros escravizados que tentam fugir dos horrores do cativeiro. A história gira em torno da fuga de Joana, a qual é seguida pelo dedicado filho Gabriel. Morta a mãe, após as inúmeras violências físicas e psicológicas, Gabriel é quase capturado de volta à escravidão. O tema da maternidade negra impossibilitada pelo escravocrata surge aqui como ilustração literária de uma realidade social e histórica. Esse desabrigo, no entanto, aparentemente intransponível, é belamente contornado nas mãos da escritora, pois, ao final da trama, acolhido por uma abolicionista, Gabriel tem sua liberdade comprada e, alforriado, não voltaria mais para o martírio dos açoites.

Machado de Assis, igualmente atento a esse tema, publicou em 1906 o célebre conto "Pai contra mãe", no qual, desde o título, enxergamos uma referência à formação da família burguesa. Na trama, um pai de classe média, cujo ofício era capturar escravizados fugidos, encontra-se endividado e prestes a abandonar o próprio filho por não ter mais como sustentá-lo. Desesperado e lamentando profundamente a necessidade de abrir mão de seu bebê, o protagonista da trama, na noite em que vai passar a guarda da criança, encontra uma mulher negra escravizada grávida que havia fugido de seu cativeiro.

Sentindo-se sortudo, o homem captura violentamente sua vítima, a qual lhe rende uma boa recompensa e, no ápice das violências a que é exposta, perde o filho que carregava, abortando-o espontaneamente. Com o dinheiro obtido na captura, o homem consegue voltar para casa com seu filho recém-nascido, afirmando, com brutal ironia, que nem todas as crianças vingam. O homem branco, assim, mesmo que destituído de posses e preocupado com suas dívidas, tem o direito a um lar, uma casa para a qual pode voltar com seu filho e onde poderá construir sua família nos moldes aburguesados que o senso comum até hoje idealiza.

No século XX, o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, é incontornável nesse sentido. Nesse caso, o desabrigo é literal na edificação precária na Favela do Canindé, mas é também o desamparo da fome. Na narrativa de Carolina, na qual se lê sua experiência de catadora de papel e mãe no Brasil dos anos 1950, existe uma forte descrição da limitação material que a ronda, bem como a impossibilidade de erguer um lar nos moldes burgueses de então. Essa forma de desabrigo, no entanto, não a vence e seu diário pode ser lido como uma síntese de sua resistência. Afinal, a despeito da falta de recursos e da baixa escolarização, Carolina Maria de Jesus, com a força de sua linguagem, é hoje reconhecida como parte da literatura brasileira, uma seleção com apenas algumas mulheres brancas e pouquíssimas mulheres negras.

Já no século XXI, o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, aborda os dramas da violência a que estão submetidas aquelas cujas posições de raça, classe e gênero destoam do que pressupõe a branquitude patriarcal. No caso desse livro, aciona também o tema do trabalho doméstico. Na trama, Ponciá é uma jovem negra que habita, com sua família, a Vila Vicêncio, território de descendentes de escravizados, de modo que a questão do território está presente na obra de Evaristo desde o início.

Ao longo do romance, que acompanha Ponciá da infância à fase adulta, a protagonista sai de sua região e decide mudar-se para a cidade grande em busca de alguma oportunidade. Desabrigada, dorme uma noite na porta de uma igreja e, ao conseguir um trabalho como empregada doméstica, sonha em comprar um barraco no qual possa receber, na inconquistável cidade grande, sua mãe e o irmão. Nesse momento, lembrando D. Felismina no conto "O moleque", de Lima Barreto, abrigar-se em um barraco que fosse seu é um sonho na vida de Ponciá.

Essa casa, porém, torna-se martírio para a mulher quando se casa e passa a ser vítima de inúmeras agressões físicas e morais. Refém de seu lar, Ponciá tem uma construção dentro

da qual possa se abrigar, mas a casa apenas existe no plano literal e, sob o ponto de vista simbólico, não existe um abrigo no qual esse corpo possa desenvolver sua subjetividade. Talvez seja por isso também que a personagem sofra diversos abortos espontâneos, um indício de que a construção de uma família negra se dá na lógica do embate contra a branquitude, que a tenta anular.

Ao final do romance, contudo, abandonando a cidade grande, Ponciá Vicêncio retorna para sua verdadeira casa no interior. Reunida com a mãe e o irmão, o romance de Conceição Evaristo sintetiza uma bela superação do desabrigo, visto que as violências sofridas pela jovem não a anulam enquanto sujeito. Pelo contrário, tornam a mulher mais certa das intempéries que precisaria enfrentar se quisesse erigir em torno de si uma casa que pudesse finalmente ser sua. Trata-se, afinal, de um íntimo aquilombamento que a protege e possibilita viver.

Essas brevíssimas menções a outras obras estadunidenses e brasileiras ilustram que as linhas da ficção e da realidade compõem uma grande teia da experiência afrodiaspórica nas Américas. Neste capítulo, dedico-me a leitura dos contos "Cló", "Um especialista", "Uma conversa vulgar" e "Um e outro", de Lima Barreto, além de "*Red-headed Baby*", "*A Good Job Gone*" e "*Cora Unashamed*", de Langston Hughes. Com isso, examino a forma como dois homens negros puderam elaborar a experiência de mulheres ao entenderem a gravidade de fenômenos desumanizantes que as atingem.

Todavia, ler o desabrigo é também cogitar a sobrevivência diante do trauma. Audre Lorde escreveu que "a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo" (2019 p. 53). Pensando no perigo, porém, a escritora afirma que "há muitos silêncios a serem quebrados" (*ibidem*, p. 55). Quebremos, enfim, o silêncio. Para isso, o desabrigo não pode ser aceito de forma inerte, mas sim entendido como processo de superação. Se pude enxergar nos homens uma reação por meio do corajoso suicídio de Bert e da insistente linguagem de Zeca, aqui somo outras formas de resistência, vinculadas ao acolhimento que implode as tantas violências que as desamparam.

Lélia Gonzalez, quando investigou as religiões de matriz africana no Brasil, vê nessas crenças uma forma própria de resistência elaborada por parte das mulheres afrodiaspóricas, uma vez que esses cultos são mormente liderados por mulheres (2018, p. 50). Seguindo a linha de raciocínio da antropóloga, podemos pensar em outros mecanismos de acolhimento,

isto é, de interrupção do desabrigo. Com efeito, não é possível assegurar tal acolhida, mas é necessário cogitá-la com esperança por meio da sociabilidade como mecanismo de subversão da norma. Em outras palavras, o espaço de exploração física e simbólica, como o trabalho doméstico e a objetificação sexual que atualizam a ferida colonial da "mucama", não consegue anular os traços de sobrevivência. É uma resistência feminina ao desabrigo na ocupação subalterna das geografias impossíveis da casa grande.

No caso de Lima Barreto e Langston Hughes, a presença da mulher negra se entrelaça, inevitavelmente, as relações que tiveram com as mulheres de suas famílias. Para Lima, a mãe Amália Augusta, de quem se despediu precocemente, e a irmã Evangelina, com a qual conviveu até o fim da vida. Para Hughes, a memória da avó Mary P. Langston, por quem foi criado por boa parte da infância e de quem aprendeu muito da tradição oral afrodiaspórica. Nenhum dos autores teve esposas ou filhas, mas demonstraram em suas letras a consciência aguda em relação à vida das mulheres negras de seu tempo.

Em seus textos, permanecem vivas as memórias de milhões de mulheres negras. Afinal, como define Glória Anzaldúa, "escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles" (2000, p. 234). Lima Barreto e Langston Hughes confrontaram seus próprios demônios. Até hoje, seguem vivos entre nós para narrá-los e, com eles, imortalizar a experiência de mulheres desabrigadas.

4.1. CONVERSAS VULGARES E FANTASIAS NACIONAIS: MESTIÇAGEM E DISCRIMINAÇÃO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

> Quanto a dormir com a empregada, tudo bem. Ela mesma havia pedido ao marido que estimulasse a brincadeira, que incentivasse o filho à investida. O moço namorava firme uma colega de infância, ia casar em breve e a empregada Biliza era tão limpa e parecia tão ardente.
>
> — Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*

> Com frequência, os poderes mistificadores do racismo emanam de sua lógica irracional e confusa.
>
> — Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*

O DRAMA DE (NÃO) SER REPRESENTADO

Dentre as várias consequências do colonialismo e da escravidão, um tema que tem ganhado força nos últimos anos é o debate sobre representatividade. Considero esse ponto crucial na reflexão sobre personagens femininas, pois é através do discurso que essas mulheres são confinadas à objetificação da sub-humanidade. No momento histórico de Lima Barreto, por exemplo, a fotografia havia recentemente surgido como revolução na maneira de captar imagens do mundo. Já demonstrei como esses registros estão intimamente ligados à cultura estadunidense dos linchamentos, mas é também preciso frisar que essa invenção técnica, em sua origem, não poderia estar desassociada dos padrões estéticos — e , portanto, políticos — do seu tempo histórico.

> (…) a Kodak, durante muito tempo, não fabricou filmes apropriados para captar a cor negra. A calibragem configurada para a revelação das fotos não reproduzia peles mais escuras, cujas imagens, quando captadas, surgiam como uma coloração pálida ou tão pretas que só se podia distinguir o branco dos olhos e dos dentes. O padrão era outro: brancura. Foi somente nos anos 1960, com a afirmação dos movimentos de direitos civis, que o impasse ganhou solução e a diversidade étnica começou a ser mostrada. A questão é, assim, de ordem moral e está vinculada às práticas estabelecidas de representação visual (SCHWARCZ, 2017, p. 408).

Estamos, portanto, diante de um dilema da representação. Quais corpos são representados e como se dá tal figuração? Para introduzir a leitura das histórias de Lima,

ofereço uma breve contextualização sobre como o corpo feminino negro tem sido representado no ocidente. No caso do Brasil, é sintomático que ainda haja quem considere a carta de Pero Vaz de Caminha uma "certidão de nascimento" do país. Além de equivocada por anular a existência milenar de inúmeros povos indígenas, tal percepção reforça como norma a maneira eurocêntrica de representar os corpos. Afinal, certidão de nascimento é o documento que legitima a existência de alguém diante do aparato institucional de uma sociedade.

Repetindo esse mito, o próprio país teria nascido a partir de um texto que, colonialmente, transforma o Outro em "selvagem" a ser "salvo" pelo discurso cristão. Com essa gênese, estratégias similares se arrastaram ao longo dos séculos subsequentes e, com a vinda forçada de escravizados negros, o corpo branco foi, cada vez mais, sinônimo do paradigma estético. Assim, ao indígena e ao negro resta o lugar de exotismo, fantasia e fetiche. Como bem demonstra Glória Anzaldúa, são as limitações ao corpo produzidas pela branquitude.

> O homem branco diz: Talvez se rasparem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro (2000, p. 230).

A esse respeito, nas telas oitocentistas de Jean Baptiste Debret, que povoam até hoje o imaginário de estudantes brasileiros, a cor preta surge como sinônimo de subserviência e, não raro, alvo das bárbaras punições típicas do regime escravocrata. A obra do célebre pintor francês é crucial para entender o Brasil, visto que imortalizou como poucos as cenas da capital do Império no século XIX, mas vale hoje um questionamento sobre a forma acrítica como até hoje se reproduz a imagem negra atrelada, necessariamente, ao sofrimento, à submissão e à dor. Se por um lado Debret foi brilhante na representação de seu tempo histórico; por outro, é responsabilidade de nossa geração repensar os imaginários cultivados em torno do corpo negro nos últimos séculos.

Em 2016, veio a público uma polêmica envolvendo a marca de roupas Maria Filó, cujos estilistas buscaram inspiração em telas da época do Império para estampar sua nova coleção (RAMOS, 2016). Essa iniciativa, que poderia ser uma boa oportunidade de reflexão sobre a História do Brasil, tornou-se um constrangedor episódio de críticas nas redes sociais. Isso porque os gestores da marca julgaram de bom tom estampar as peças — consumidas, em sua grande parte, por mulheres brancas de classe média — com imagens de mulheres negras

escravizadas, baseadas em telas do século XIX. É particularmente curioso pensar que um dos *slogans* da marca é "moda feminina para mulheres protagonistas". Quem são as mulheres que, afinal, poderão ser protagonistas? E, por consequência, quais as que serão objeto de suas estampas?

Assim que a polêmica se propagou pela Internet, o departamento de comunicação da empresa veio a público se retratar, afirmando que a coleção com a controversa estampa não seria mais vendida. Na nota oficial, afirma-se que as imagens utilizadas eram do francês Debret, o que também foi refutado pela pesquisadora Patrícia Gouvêa (*apud* EXTRA, 2016), segundo a qual os idealizadores da estampa sequer conheciam a obra original, de autoria, na verdade, do pintor alemão Johann Moritz Rugendas. Segundo Gouvêa, o quadro de Rugendas foi editado para que uma das mulheres na imagem se tornasse branca, ao passo que o original apresenta duas mulheres negras, o que piora toda a situação. Por fim, a postagem feita pela assessoria da loja segue alegando que "não percebemos ao longo do processo criativo como tais imagens que remetem a um período da nossa história poderiam impactar tão negativamente nossos clientes e o público em geral" (RAMOS, 2016).

Quero utilizar esse episódio para demonstrar três características do racismo sistêmico e estrutural no Brasil. 1) O racismo é banal: selecionar cenas de escravizadas como estampa de roupa demonstra a forma frívola e sem gravidade com que se trata o horror da escravidão no imaginário popular brasileiro; 2) O racismo é desconhecido: utilizar uma tela de Rugendas e achar que se trata de uma cena pintada por Debret, indica que os organizadores da ideia sequer pesquisaram a autoria do quadro; 3) O racismo é inconsequente: alegar que não haviam percebido como tais imagens poderiam ser, no mínimo, de mau gosto revela como a escravidão não é interpretada como genocídio ou desumanidade, mas apenas "um período da nossa história", nas palavras utilizadas pela nota oficial da marca.

Tudo isso revela como, de fato, o racismo não se trata simplesmente de uma falha moral que acomete alguns indivíduos, mas sim um traço fundador e, por consequência, estrutural, de nossa sociedade (ALMEIDA, 2019). O que aconteceria se alguma marca alemã decidisse "homenagear" a História do país estampando cenas de um campo de concentração durante o regime nazista? Sabemos que isso jamais ocorreria porque sequer cogitar essa possibilidade seria uma desumanidade inominável para os cidadãos alemães.

No caso brasileiro, no entanto, ainda não aprendemos a lidar com nosso próprio Holocausto, que resultou em três séculos de tragédia e alguns milhões de seres humanos

trazidos à força para o país. Aqui podemos nos lembrar do verso cantado por Emicida (2013), na canção "Bang!": "A dor dos judeus choca, a nossa gera piada". Nesse caso, vira piada, fantasia, fetiche e estampa. Outra prova disso está no *Simulador de escravidão*, promovido pela loja de aplicativos do Google em 2023. O jogo, que foi removido da Internet após pressão popular, utilizava o regime escravocrata como plano de fundo da "brincadeira", na qual o usuário deveria escolher entre ser um abolicionista ou um senhor de escravizados, opção que permite vender, comprar e torturar pessoas negras (RIBEIRO, 2023).

É por esse motivo que Michel Trouillot chama a atenção para a responsabilidade necessária toda vez em que um discurso contemporâneo se debruça sobre o passado para representá-lo. O autor analisou o exemplo da Disney, que pretendia criar uma área do parque de diversões sobre a escravidão negra nos Estados Unidos, e elaborou uma crítica às iniciativas que romantizam tragédias passadas ou, simplesmente, repetem-nas acriticamente.

> Representações históricas – sejam elas livros, exposições comerciais ou comemorações públicas – não podem ser concebidas apenas como veículos para a transmissão de conhecimento. Elas têm de estabelecer alguma relação com esse conhecimento. Além disso, não serve qualquer relação. Autenticidade é fundamental, ou então a representação se converte em farsa, um espetáculo moralmente repugnante (TROUILLOT, 2016, p. 238 – 239).

Mesclando o presente e o passado para cogitar o futuro, essa reflexão contemporânea nos ajuda a entender o tempo de Lima Barreto. Nas primeiras décadas do século XX, são inúmeras as representações racistas com as quais o autor convivia todos os dias. É o caso, por exemplo, do livro *Contos para crianças*, da escritora brasileira Madame Chrysanthème, pseudônimo adotado por Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (1870 – 1948). Nessa obra, publicada originalmente em 1912, encontramos, dentre outros temas frequentes à época, personagens negras que sonham em ser brancas.

É o que se lê na história de "A princesa negrinha", cujo enredo gira em torno de um rei e uma rainha que, desamparados por ainda não terem conseguido gerar uma criança, pedem à fada madrinha uma bênção. A mulher, em seu desespero, afirma que aceitaria qualquer preço para ser mãe, ainda que sua filha fosse negra. A criança, então, nasce com a pele escura. Em seguida, na tradição de tantas outras histórias infantis, a fada madrinha promete que, caso a menina fique no castelo até completar dezesseis anos, faria com que sua pele fosse branca. Do contrário, carregaria em si a cor escura para sempre.

Por um descuido da corte e sem saber da temida profecia, a princesa negra, ainda criança, sai do palácio e, para sua tristeza, descobre que jamais poderia se tornar branca. Ao final da história, como é comum no tom romântico que permeia o gênero, a menina encontra um príncipe horrendo e, surpreendentemente, com o poder de seu amor, o rapaz se torna um belo jovem branco. Envolvendo-a em seus braços, o homem também embranquece sua amada. Nessa espécie de versão eugenista da Bela Adormecida, percebemos o tom que regia a questão do branqueamento na geração de Lima Barreto.[90]

No século XXI, aliás, pouco mudou e apenas muito recentemente a cultura popular infantil tem representado alguns poucos príncipes e princesas negras em suas grandes produções. Como se vê, desde o imaginário cultivado na infância, passando pelos padrões de beleza na adolescência e os estereótipos da fase adulta, o paradigma branco era (e ainda é) o ideal imposto a quem almeja beleza, respeito e humanidade. Tido como uma espécie de bênção, a cor branca opera como ferramenta de aceitabilidade social e *status* da ponta dos cabelos até os dedos dos pés.

Para Lélia Gonzalez, "o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado" (2018, p. 208). É nisso que se baseia a tentativa brasileira de negar suas origens africanas e indígenas a fim de cultivar um imaginário de um país branco. Assim, destituir o sujeito do direito à representação é também transformá-lo em objeto, uma violência contra vidas que não têm seus vestígios lembrados por qualquer imagem.

Nesse sentido, Kilomba argumenta que "representações racistas ocupam 'naturalmente' os espaços públicos e penetram nas esferas privadas de pessoas *negras*" (2019, p. 197). Pensar a representação sob esse ângulo é crucial para nos dedicarmos à literatura de Lima Barreto, pois se trata, antes de tudo, de uma luta pela memória. Hoje muito se fala que "representatividade importa" e esse mote não deve ser repetido como um *slogan* banal. Afinal, ver-se representado é ter o direito de pertencer a um grupo acolhedor, ultrapassando a solidão do desabrigo.

Consequentemente, ver o próprio corpo como material de estereótipos violentos é ser interditado do direito de existir plenamente, pois não há elaboração possível da própria identidade quando os referenciais que cercam os sujeitos são, em quase todos os casos,

90 Schwarcz (2012) oferece uma leitura atenta desse conto, na qual me baseei para elaborar essa reflexão.

estigmatizados. Isso nos leva a uma longa discussão teórica, que reverbera marcadores sociais de gênero, classe, raça, idade, lugar de origem e orientação sexual. Todavia, é também uma questão concreta e prática que cria traumas sensíveis em milhões de jovens negros e negras todos os dias.

Como aponta Queiroz (2019), cuja pesquisa enfocou a autoimagem de mulheres afrodiaspóricas, o cabelo crespo tornou-se um ponto crucial de movimentos negros contemporâneos. Por intermédio dele, faz-se possível elaborar uma autoapreciação que destoa do padrão estético hegemônico e, por consequência, funciona como uma estratégia de resistência. Assim, o lugar da autoestima negra na formação dessas identidades é um ponto crucial para se entender a relevância da representatividade.

Poderíamos aqui traçar uma linha do tempo de propagandas oficiais do Estado brasileiro que privilegiam corpos brancos desde a Primeira República até o Governo Bolsonaro, passando pelas campanhas da Era Vargas e da Ditadura Militar. Nesse mesmo sentido, conforme demonstra reportagem do Portal Geledés (RIBEIRO, 2015), o humor brasileiro, em seus principais veículos de divulgação, ainda faz uso de estratégias marcadamente racistas, tal qual a caracterização de atores e atrizes brancas com traços negroides a fim de ridicularizá-los. Esse procedimento de *blackface* é, enfim, um sintoma evidente de como a ferida colonial nos ronda.

A historiadora Maria Margarete Benedicto (2018) investiga como o racismo foi difundido nos anos 1920 pela imprensa carioca por meio do discurso humorístico. Ao analisar a revista *D. Quixote*, a intelectual demonstra como o humor esteve intimamente ligado à ideologia do branqueamento, tendo sido ferramenta consistente na transmissão dessas ideias, justamente por se tratar de um espaço em que se suspende a linguagem normativa dos temas "sérios". O humor, enfim, é um discurso potente para propagar *racismo recreativo* (MOREIRA, 2019, p. 31). Ao usar essa perspectiva em paralelo aos casos atuais de representação racista na mídia popular, percebemos que, nos últimos cem anos, pouco mudou. Lima Barreto, por isso, esteve à frente de seu tempo quando se preocupou com a representação das diversas nuances da cor negra em sua literatura.

Desde os primeiros contatos europeus com povos africanos e ameríndios, a narrativa do Outro como ser exótico e misterioso perpassa a representação colonial. No contexto cientificista da modernidade burguesa, do qual Lima Barreto é herdeiro, ocorre uma virada nesse discurso. Por isso, o "exotismo" e a "pureza" dos indígenas presentes no pensamento de

Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) sob o título de "bom selvagem" assume nova forma. Em outras palavras, o ideal rousseauniano da primeira metade do século XVIII é, pouco a pouco, contraposto e torna-se motivo para interpretar esses povos como estágio anterior da "civilização". A suposta inocência atribuída aos "selvagens" torna-se, então, indício de "maldade" ou "atraso", o que é reforçado por intelectuais do final do século XVIII, os quais lançariam sementes sobre o pensamento científico do XIX.

É esse o caso das teses de Georges-Louis Leclerc (1707 – 1788), conhecido pela alcunha de Buffon. O naturalista francês argumentou que o continente americano era "naturalmente" inferior ao europeu, devido à sua natureza menos desenvolvida, mais "infantilizada" e menos "viril". Conta-se, inclusive, que Thomas Jefferson sentiu-se tão ofendido por essas hipóteses que ordenou que vinte soldados norte-americanos fossem ao estado de New Hampshire, no nordeste dos Estados Unidos, e encontrassem um alce grande, imponente e poderoso para provar a "potência" dos quadrúpedes americanos (BRYSON, 2003). Além do tom cômico dessa tentativa de performar masculinidade por meio do corpo do alce, a querela entre Buffon e o famoso presidente dos Estados Unidos ilustra a situação da época no que diz respeito às formas de ler o Outro. Thomas Jefferson, a propósito, envolveu-se na campanha de valorização americana, refutando outro intelectual de seu tempo, o holandês Cornelis de Pauw (1739 – 1799), defensor da tese de que o continente americano seria "degenerado".

Portanto, ainda no final do século XVIII, os habitantes do "novo mundo" passaram a ser tratados como produtos do "atraso" e sinônimos de sub-humanidade. Com o passar das décadas, pessoas negras passaram a ser vistas, na lógica eugênica e determinista do século XIX, como mácula da nação, da qual era preciso se livrar por intermédio da proibição de relacionamentos que não tivessem como intuito o branqueamento. Um dos resultados disso é uma representação de sujeitos racializados como motivo de escárnio, isto é, a lógica hegemônica do racismo recreativo que faz do sofrimento uma simples piada.

Nos Estados Unidos, a discussão sobre representação passa pelo caso de *Jim Crow*. Esse foi o nome pelo qual os Códigos Negros ficaram conhecidos, mas, antes de nomear as medidas de segregação, *Jim Crow* era o nome de um personagem da cultura popular norte-americana. Tratava-se de uma caricatura feita a partir de traços negroides criada por Thomas Rice, homem branco nascido em Nova York em 1808. Pintando sua pele de preto e reproduzindo estereótipos racistas, logo o personagem ganhou fama nacional. Pioneiro no

recurso de “fantasiar-se” de negro para promover o escárnio, Rice é considerado um dos primeiros artistas performáticos a terem grande repercussão nos Estados Unidos, o que pode ainda hoje nos dizer muito sobre a forma como o marcador social da raça opera em sociedades coloniais. Sem dúvidas, a fama de seu personagem ao longo do século XIX foi fundamental para fortalecer o imaginário coletivo antinegro e, por consequência, gerar diferentes formas de violência racista. Não por acaso, quando os códigos de segregação começaram a ser aprovados, foram rapidamente associados à caricatura e tornaram-se as *Jim Crow Laws*.

Ao analisar a origem da performance de Thomas Rice, David Pilgrim põe a violência dos linchamentos em paralelo a essa natureza de horrendo espetáculo. Em sua análise, a tradição iniciada por Rice, cujos seguidores surgiram em poucos anos, foi crucial para popularizar a crença de que pessoas negras são preguiçosas, incompetentes e, como resultado, menos humanas do que os brancos. Partindo dessa premissa, Pilgrim afirma que “durante os anos em que os negros estavam sendo linchados por multidões, eles também eram vítimas de caricaturas racistas propagadas por romances, canções, peças de teatro e espetáculos populares” (2000b, p.1, tradução minha).

Apesar dessa influente tradição, o *blackface*, de uma forma geral, é hoje mais condenado nos Estados Unidos do que no Brasil. Esse é outro indício de como o racismo não precisou ser institucionalizado após a abolição porque outras ferramentas foram postas em prática para perpetuar um *apartheid* à brasileira. Estimulado pelo embranquecimento da população e pelos projetos de “modernidade” que surgiam pelo país, o racismo no Brasil foi transformado em uma linguagem que nos configura como sociedade.

Fantasiar-se de negro, portanto, seja no século XIX, seja nos contemporâneos casos de *blackface*, é uma violência simbólica frequente e profunda nas sociedades ocidentais de base escravocrata. Nos contos de Lima Barreto, as formas de representação do corpo negro se entrelaçam a esses temas da fantasia, do embranquecimento e da mestiçagem. Desse modo, pretendo demonstrar de quais formas o escritor carioca fez uso dessas discussões para elaborar o seu projeto anticolonial.

FANTASIAS AMBÍGUAS E LARES HIPÓCRITAS: LENDO "CLÓ"

Ao estudarmos as figurações de raça e gênero nos contos de Lima Barreto, "Cló" é um dos textos mais importantes, sobretudo em uma reflexão que pretende trazer à tela o tema da fantasia e da representação. No enredo, uma jovem carioca se fantasia de "preta mina"[91] durante um baile de Carnaval para seduzir Dr. André, um homem casado que, a convite do pai de Cló, vai visitá-la em sua casa. A trama gira em torno das hipocrisias, dos interesses e de um possível adultério, mas o que chama atenção nesse caso é a indeterminação a respeito da cor de sua protagonista. O texto nos informa que a jovem sedutora tem algum tipo de ascendência italiana, mas não são conclusivas na narrativa a sua cor e raça social.

Na biografia do escritor, Lilia Schwarcz define "Cló" como a história "em que uma mulher branca se disfarça de 'Negra Mina' e canta de forma sensual 'Mi compra ioiô! Mi compra ioiô!'" (SCHWARCZ, 2017, p. 405). Rômulo Nogueira segue essa interpretação e, em sua tese sobre literatura negra e direitos humanos, analisa o conto assumindo que Cló é uma mulher branca performando o racismo recreativo que hipersexualiza corpos negros (NOGUEIRA, 2022, p. 231).

Faz muito sentido ler o conto assim, sobretudo levando em consideração o tempo histórico de Lima Barreto. Contudo, não por acaso, diversos trabalhos em torno dessa história parecem evitar mencionar a cor de Cló, justamente pela ausência de elementos textuais que confirmem a sua cor, diferente do que ocorre em geral com os personagens da ficção barretiana. É esse o caso do artigo *"Mi compra ioiô*", de Marcus Vinícius Teixeira (2022), no qual explora as hipocrisias sociais da Primeira República por meio da análise do conto, mas não menciona a cor de Cló. O mesmo ocorre com a apresentação do conto para o projeto *Espalhe Lima*, feito em 2022 numa parceria da Universidade de Princeton com a editora Companhia das Letras (ESPALHE LIMA, 2022). O texto introdutório à história informa ao leitor que "Cló" aborda a ambiguidade e a violência das relações inter-raciais, mas também não define a cor de sua protagonista.

---

91 "(…) *mina* refere-se ao litoral africano conhecido como Costa da Mina, atuais Togo, Benin e Nigéria. No período escravista, lá se situava a feitoria de São Jorge de Mina. Escravizadas durante o século XIX, essas africanas, em função de sua atuação nas cidades, viraram símbolo de autonomia e liberdade. Eram parteiras, benzedeiras, curandeiras, e faziam todo tipo de comércio ambulante. Por isso se converteram também em fundamentais nos planos de quilombolas e insurretos negros" (SCHWARCZ, 2017, p. 545).

Os trabalhos de Schwarcz (2017) e Nogueira (2022) são cruciais na interpretação do conto devido ao sólido panorama que oferecem sobre a época de Lima e a relação do escritor com a situação de mulheres afrodescendentes. No entanto, no que se refere especificamente à brancura de Cló, pretendo oferecer uma nova possibilidade de reflexão, pois seu enredo abre múltiplas possibilidades de leitura. Dentre as poucas descrições físicas da protagonista ao longo do conto, as expressões mais representativas são a sua "rija carnadura de Itália" (*CC*, p. 167) e o "colo inteiramente nu, muito cheio e marmóreo" (*CC*, p. 175). Nenhuma delas traz uma indicação definitiva de raça, visto que "rija carnadura de Itália"[92] não equivale, necessariamente, a um corpo branco no contexto da miscigenação brasileira, e "colo marmóreo" pode indicar diversas tonalidades, como ocorre com o próprio mármore. Quando a moça aparece fantasiada, o narrador nos informa que sua pele é "mosqueada" (*CC*, p. 168), o que sugere marcas ou manchas, mas não define sua cor.

Em relação à descendência italiana da jovem, Nogueira retoma Gilberto Freyre para argumentar que Cló é branca porque os italianos foram um grupo importante no processo de embranquecimento da Primeira República (NOGUEIRA, 2022, p. 229). Entretanto, logo em seguida, Nogueira enfatiza que eles foram responsáveis pela miscigenação porque frequentemente se relacionavam com mulheres negras (*ibidem*, p. 230). Ou seja, na própria definição da vinda de italianos ao Brasil, encontrarmos um indício de que, provavelmente, Cló era mestiça (talvez uma negra de pele clara), mas não uma jovem branca nos modelos europeus.

Essa curiosa falta de características definitivas sobre a personagem me permite interpretar que Lima Barreto talvez não tenha delimitado a cor de sua protagonista de propósito. Portanto, meu argumento sobre "Cló" é que, a fim de discutir o desabrigo, o escritor fez surgir dois contos possíveis dentro de uma mesma narrativa. O texto pode ser a história de uma jovem branca performando o racismo recreativo até hoje presente em bailes de Carnaval, mas também pode ser uma jovem racializada (negra ou mestiça) que subverte o estigma da escravidão para realizar o próprio desejo de seduzir Dr. André. Leio o conto dessa forma para demonstrar que a dualidade pode ser a maior força do enredo, dado que, ciente das ambiguidades e imprecisões próprias do Carnaval, o autor elaborou em sua escrita uma história carnavalesca ambígua em vários níveis.

---

92 Agradeço ao professor de literatura italiana Leonardo Vianna, com quem tive valiosas conversas sobre raça e racismo na Itália.

Com isso em mente, minha contribuição na leitura dessa obra é enfocá-la a partir das hipocrisias da família burguesa. Ao transformar a casa em palco para a performance da jovem, Lima questiona o modelo patriarcal eurocêntrico que relegava mulheres negras a posições sub-humanizadas. Nesse sentido, acredito que a imprecisão sobre a cor de Cló se dê com o objetivo de frisar as falsas aparências da classe média carioca durante a Primeira República, momento em que as máscaras sociais eram passíveis de mudanças a depender dos interesses em jogo. Por qual outra razão teria um autor como Lima Barreto, sempre atento à cor de suas personagens, deixado à aparência de Cló em aberto?

É nessa multiplicidade de sentidos que a história da jovem ilumina o tema do desabrigo. Se Cló for branca, Lima denuncia o racismo recreativo que desumaniza mulheres negras. Se Cló não for branca, o conto é uma sátira de como uma mulher racializada consegue tirar proveito do estigma que a atinge em plena época de eugenia e embranquecimento. Concordando ou não com a brancura de Cló, é inquestionável que Lima Barreto tinha em mente as formas como a sociedade escravocrata havia construído o que significa ser negra por meio de uma fantasia colonial. Assumindo essa hipótese e desbravando ambiguidades, nasce uma Cló ainda desconhecida por parte da crítica.

Nessa forma de ler o texto, sua personagem suspende as certezas positivistas do racismo e, com ela, o escritor ironiza a suposta moralidade inabalável da classe média de seu tempo, escarnecendo de um sistema social que, ao longo dos séculos, tem objetificado tantas mulheres negras. É essa, portanto, a lente que me interessa para ler "Cló". No trabalho de Marcus Teixeira, o autor vê na história uma narrativa em tensão, marcada pelo dualismo. Parto desse raciocínio para demonstrar como o texto de Lima, na verdade, é uma trama sobre as ambivalências da sociabilidade brasileira. Contudo, acrescento à visão de Teixeira o fator racial, também marcado por uma dualidade imprecisa e por hipocrisias do cotidiano. Ou seja, o conto é uma sátira do comportamento de homens brancos quer regiam a elite de seu tempo, uma vez que mulheres brancas eram "para casar", mas quem desperta o desejo "clandestino" são as negras e as mestiças.

> É possível perceber uma série de tensões no conto "Cló" e é importante listá-las aqui: carnaval de rua versus o baile de fantasia na casa dos Silvas; os menos abastados versus os ricos; música popular versus música instrumental (piano); a rua versus o espaço doméstico; a fantasia de escrava versus evocação da imagem do Rei Salomão; entre outras. Essas tensões se relacionam à divisão de classes própria da sociedade fluminense da Primeira República (TEIXEIRA, 2022, p. 2).

Em primeiro lugar, o título da história já nos abre espaço para uma reflexão sobre a dualidade da vida escravocrata no Brasil. Afinal, o nome da jovem é "Clôdia — a Cló, em família" (*CC*, p. 168). O apelido afetuoso é apenas utilizado em família, apontando para a intimidade do espaço doméstico, mas é neste mesmo espaço que Cló se transfigura em negra escravizada, representação máxima da violência. Isso aponta, desde o início, para um território de ambiguidades. Nesse caso, vejo um indicativo de como o sistema de trabalhos forçados teve esse falacioso tom de familiaridade, dado que os negros escravizados, sobretudo as mulheres, interagiam cotidianamente com as famílias brancas em suas casas.

Logo, se por um lado essas mulheres não eram submetidas a castigos físicos com a frequência de outros escravizados, estariam sempre limitadas à falsa impressão de liberdade dentro da subserviência doméstica de "ser quase da família". Lima Barreto, por isso, escreveu um conto inteiramente baseado em ambivalências porque tinha plena consciência de que o Brasil foi erigido sobre um sistema duplo, que disfarça suas violências profundas sob a máscara de um "paraíso tropical", perpetuando até hoje mitos como a "democracia racial" e a "boa escravidão". Nesse sentido, é Angela Davis quem nos informa sobre a relação entre escravidão e trabalho doméstico nas Américas.

> Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs que eram meeiras ou a das operárias encarceradas, trazia o familiar selo da escravidão. Aliás, a própria escravidão havia sido chamada, com eufemismo, de "instituição doméstica", e as escravas eram designadas pelo inócuo termo "serviçais domésticas". Aos olhos dos ex-proprietários de escravos, "serviço doméstico" devia ser uma expressão polida para uma ocupação vil que não estava a nem meio passo de distância da escravidão. Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimamente trabalhos dessa natureza (DAVIS, 2016, p. 98).

Defino o desabrigo da mulher negra como a experiência de habitar uma casa que não as humaniza. Por isso, o espaço doméstico é um tema crucial ao investigarmos o conto porque Lima Barreto inicia a trama na rua, mas a desloca para dentro de casa, onde ocorre sua cena final, também aberta e inconclusiva. No livro *Trabalho doméstico*, Juliana Teixeira (2021) oferece uma detalhada análise da situação dessa atividade laboral no Brasil, exercido, em sua notória maioria, por mulheres negras. Na obra, a autora traça uma linha do tempo, correlacionando a atual situação dessas trabalhadoras com o regime escravocrata, assim como

as atuais consequências do racismo estrutural na forma como essa ocupação é tratada. Lendo Gilberto Freyre e atualizando-o, Juliana Teixeira escancara a grave realidade que ainda nos persegue em relação à situação cruel de muitas dessas mulheres, as quais, tantas vezes, trabalham em troca de moradia e alimento, sem ao menos receber um salário.

Em sua pesquisa, interessa-me especialmente "a ambiguidade representada pelo trabalho doméstico: o misto de afeto e de desigualdade" (TEIXEIRA, 2021, p. 22), ou seja, o próprio espaço da casa, ironicamente, tem produzido no Brasil formas de desabrigo na medida em que essas trabalhadoras acabam, frequentemente, confinadas. Lima Barreto sabia como essa ambiguidade funcionava nos anos imediatamente posteriores à Lei Áurea, de modo que escolheu o Carnaval como tempo, a casa de classe média como espaço e a escravidão recém-abolida como tema para desenvolver os múltiplos sentidos de "Cló".

O importante estudo de Juliana Teixeira veio a público em 2021, menos de um ano antes de uma notícia que chocou o país. Madalena da Silva, de 60 anos, foi resgatada em abril de 2022 pelo Ministério Público do Trabalho, após ter passado cinquenta anos em situação análoga à escravidão na casa de seus patrões na Bahia. Sua imagem circulou rapidamente nas redes sociais devido à recusa de segurar a mão branca da repórter, cuja cor despertava receio em Madalena (GUIMARÃES, 2022). Durante meio século, Dona Madalena foi vítima de um cárcere que atualiza nossas feridas coloniais e demonstra como o Brasil ainda tem muito o que fazer se pretendemos construir uma democracia. Esse caso funciona como uma espécie de resumo do Brasil e não se trata, por isso, de um caso isolado, mas sim de uma realidade banalizada por várias partes do país. Numa descrição sobre a vida das "mucamas" no Brasil colonial, encontramos uma descrição perturbadora, mas similar ao cotidiano de milhares de mulheres que cuidam de famílias alheias, não podendo, muitas vezes, se dedicar aos próprios lares.

> Enquanto mucama, cabia-lhe a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre "livre" das sinhazinhas. E isso sem contar com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes. Desnecessário dizer o quanto eram objeto do ciúme rancoroso da senhora. Após o trabalho pesado na casa-grande, cabia-lhes também o cuidado dos próprios filhos, além da assistência aos companheiros chegados das plantações, engenhos etc. quase mortos de fome e de cansaço (GONZALEZ, 2018, p. 39).

Quando Cló se fantasia de negra escravizada, Lima Barreto aciona um longo e complexo imaginário de subserviência associado ao espaço doméstico, isto é, uma história de

séculos na qual tantas mulheres negras se viram desabrigadas, trabalhando em casas que jamais seriam suas. Contudo, a originalidade do conto está no fato de que a protagonista o faz propositalmente a fim de seduzir um homem que, fora do Carnaval, seria para ela inacessível. Ao fazer isso e assumindo a hipótese de que Cló talvez não seja branca, a protagonista de Lima Barreto supera o desabrigo desmantelando o racismo recreativo de dentro para fora e utilizando-o a seu favor.

Em outras palavras, numa época em que a miscigenação era uma "mácula" nacional, ela seja talvez uma mulher mestiça que controla o próprio corpo e, dessa maneira, implode o sistema da eugenia. É por isso que o tema do desejo em contraste às regras sociais acompanha de perto os parágrafos da trama, tendo em vista que o leitor, logo de início, é apresentado à atmosfera enebriante do Carnaval carioca, com "esse frêmito de vida e luxúria que faz estremecer a cidade nos três dias de sua festa clássica" (*CC*, p. 167).

Nessa perspectiva, o fio que conduz toda a narrativa é a sedução e o erotismo. Na verdade, a primeira frase do conto já abre para o leitor essa atmosfera ao estabelecer a cena inicial afirmando que "devia ser já a terceira pessoa que lhe sentava à mesa" (*CC*, p. 166). A interação do Eu com o Outro em dia de Carnaval necessariamente suspende certas normas e, sob o tom festivo da folia, agrega à sociabilidade um caráter de desejo pelo desconhecido: "Uma mulher formosa e bem tratada é sempre bom ter-se à vista, embora sendo desconhecida, ou, talvez, por isso mesmo..." (*CC*, p. 166).

Essa comunhão de corpos e busca pelo desconhecido, própria da festa popular, aponta justamente para a inversão que apenas é permitida nos momentos de carnavalização (BAKHTIN, 1981, 1987). Isso se revela no fato de que o pai de Cló não gostava daquele tipo de ambiente, mas se permitia desfrutar porque era Carnaval: "Não lhe era agradável aquela sociedade com desconhecidos; mas que fazer naquela segunda-feira de Carnaval, quando as confeitarias têm todas as mesas ocupadas e as cerimônias dos outros dias desfazem-se, dissolvem-se?" (*CC*, p. 166). Como se nota, o narrador enfatiza, em diversos trechos, o caráter invertido do Carnaval, quando "as cerimônias se dissolvem". Logo em seguida, essa carnavalização que subverte a regra é mais uma vez reforçada: "Se fosse um dia comum, estaria cercado de amigos; mas os homens populares, como ele, nunca o são nas festas populares" (*CC*, p. 166). Trata-se, então de uma vida pelo avesso, em que nada é fixo e quando as normas ficam turvas.

DaMatta afirma que "no carnaval, a roupagem adequada é a *fantasia*, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealização da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval" (DAMATTA, 1997b, p. 60). Se na leitura de "O moleque" eu vi na máscara de Zeca uma forma de reação contra o racismo, a fantasia de Cló opera como uma suspensão das verdades que moldavam os princípios embranquecedores da Primeira República. Baseado nisso, Maximiliano, com o álcool que foi tão comum na vida e na ficção de Lima, encontra-se em meio a uma atmosfera sinestésica que conduz todo o tom sensualizante do conto.

> A quinta garrafa já se esvaziara e a sala continuava a encher-se e a esvaziar-se, a esvaziar-se e a encher-se. Lá fora, o falsete dos mascarados em trote, as longas cantilenas dos cordões, os risos e as músicas lascivas enchiam a rua de sons e ruídos desencontrados e, dela, vinha à sala uma satisfação de viver, um frêmito de vida e de luxúria que convidava o velho professor a ficar durante mais tempo bebendo, afastando o momento de entrar em casa (*CC*, p. 166 – 167).

A complexa relação com o álcool foi também parte importante da vida de Lima Barreto. No prontuário de sua primeira internação psiquiátrica, no ano de 1914, o diagnóstico conta como "alcoolismo". À época, o escritor tinha ainda 33 anos, mas o problema haveria de segui-lo de perto até o fim da vida. Na segunda internação, em dezembro de 1919, a foto do autor carioca demonstra as profundas marcas que o uso abusivo do álcool havia causado em seu rosto e em sua vida. Se por um lado lhe foi refúgio, a bebida também foi para Lima Barreto uma espécie de sentença de morte assinada muito jovem. É essa mais uma ambiguidade entre "estímulo" e "degradação" que encontramos no conto ao ler que Maximiliano "ficou um instante a pensar se a nossa vida total, geral, seria possível sem os vícios que a estimulavam, embora a degradem também" (*CC*, p. 167).

O homem pensava, naquela segunda-feira de Carnaval, na compra de um vestido para a filha Cló, com o qual ela iria "se mostrar sábado próximo, na rua do Ouvidor, em toda a plenitude de sua beleza, feita (e ele não sabia como) da rija carnadura de Itália e de uma forte e exótica exalação sexual…" (*CC*, p. 167). A Rua do Ouvidor é um clássico da geografia urbana carioca e aparece nos escritos de Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio e tantos outros. Joaquim Manuel de Macedo, famoso pelo romance *A moreninha*, chegou a publicar um volume completo de crônicas intitulado *Memórias da Rua do Ouvidor*. Nesse caso, porém, a Rua do Ouvidor é onde se desenvolve mais uma nota de erotismo da "rija carnadura de Itália".

O pai “não sabe como” aquela beleza havia sido feita, o que aprofunda o tom misterioso e ambíguo da jovem. Assim como os desconhecidos que se sentavam à mesa com Maximiliano ou as máscaras que escondem o rosto, a beleza de Cló era, por si só, difícil de decifrar. Nessa perspectiva, ocorre que a Rua do Ouvidor, além de palco para a narrativa, é também um indício do desejo de ver e, ao ver, deslumbrar-se diante do desejo. Assim, vale ressaltar a importância das vitrines na época de Lima, tendo em vista que a Rua do Ouvidor foi, simbólica e literalmente, uma amostra de ares europeus durante a Primeira República no Brasil. Os grandes mostruários de vidro, que já faziam sucesso há algumas décadas em Paris, foram símbolos da modernidade burguesa e da experiência industrial que a ela esteve ligada.

Walter Benjamin (2006), por exemplo, discutiu, em diferentes momentos, a imagem da avenida e da vitrine em sua produção ensaística. Na obra inacabada *Passagens*, o filósofo alemão dedicou-se, com especial atenção, ao que se chama em francês de *passages couverts*, isto é, as galerias ou “passagens” cobertas por um teto de vidro que reuniam diferentes espaços de comércio. Essas construções eram frequentes em Paris na primeira metade do século XIX, mas, com a reforma urbana de Haussmann, foram, pouco a pouco, tornando-se escassas na capital francesa.

Enfim, é com os olhos que se percebe uma vitrine. Como canta Chico Buarque (1981), “já te vejo brincando gostando de ser/ sua sombra a se multiplicar/ nos teus olhos também posso ver/ as vitrines, te vendo passar”. Desse modo, a visão é um elemento crucial do projeto modernizador, pois, por intermédio desse sentido, o sujeito pode impressionar-se com a urbe, mas também tomar consciência de quais corpos estão fora das experiências possibilitadas pela cidade. Baudelaire escreve sobre isso no texto “Os olhos dos pobres”, no qual o poeta francês retrata o encontro de um casal em Paris que, perturbado, percebe ser visto por olhos famintos pelo lado de fora da janela.

Dito isso, com seu novo vestido, Cló haveria de se tornar ela própria uma “vitrine”, para a qual os olhos curiosos olhariam. As vitrines sintetizam o luxo e o poder do capital, mas também demonstram o desejo inalcançável daqueles que estão para fora do jogo burguês e, consequentemente, desabrigados. Eis uma contradição da própria modernidade capitalista que entra para a longa lista de ambiguidades examinadas por Lima Barreto no enredo do conto.

O protagonista de “O moleque” vê, com deslumbramento, as luzes do cinema que, da mesma forma, operam como um símbolo da modernidade. No caso de Cló, a vitrine da modernidade que chegava à *Belle Époque* carioca assume um tom subversivamente erótico na

medida em que o vestido a fará ser desejada por aqueles que a veem. Não é coincidência, por isso, o fato de o irmão da protagonista definir o desfile de Carnaval com o desejo de deslumbrar-se por intermédio da visão. Na passagem, o personagem aponta justamente dois dos principais símbolos da modernidade naquele tempo, a eletricidade e as ruas largas: "vai ser uma lindeza, um triunfo, à noite, com luz elétrica, nas ruas largas" (*CC*, p. 174).

> E Cló, por instantes, mordeu os lábios, suspendeu um pouco o corpo e viu-se também, no alto de um daqueles carros, iluminada pelos fogos de bengala, recebida com palmas, pelos meninos, pelos rapazes, pelas moças, pelas burguesas e burgueses da cidade. Era o seu triunfo a meta de sua vida; era a proliferação imponderável de sua beleza em sonhos, em anseios, em ideias, em violentos desejos naquelas almas pequenas, sujeitas ao império da convenção, da regra e da moral. Tomou a cerveja, todo o copo de um hausto, limpou a espuma dos lábios e o seu ligeiro buço surgiu lindo sobre os breves lábios vermelhos (*CC*, p. 174).

Ao ouvir o irmão, a jovem Cló se deixa levar pela imaginação e, mordendo os lábios, em outro indício narrativo de erotismo, visualiza a si mesma diante dos olhos de todos que a desejam. Para Georges Bataille (1987), o erotismo está intimamente relacionado à transgressão, dado que opera no sentido de romper a fronteira do racional e, superando essa interdição, produzir um ato transgressivo que, embora supere o tabu, é também temporário (como o Carnaval). Portanto, a jovem está prestes a usar o vestido dado pelo pai e "se mostrar sábado próximo", prevendo o tom de *voyeur* que a cercaria em breve na atitude exibicionista de fantasiar-se de "preta mina".

Sem distinção de gênero, todos ali presentes a aplaudem. Tudo o que interessa à jovem é seu "triunfo" que, adiante no conto, seria materializado na tentativa de seduzir André. Outra ambivalência, por isso, é o embate entre o prazer e a moral. Em festa de Carnaval, as "almas pequenas" desejam "violentamente" a impressionante beleza da jovem e, diante disso, o narrador reconhece que estão "sujeitas ao império da convenção, da regra e da moral". Dessa forma, a "forte e exótica" sexualidade de Cló ressalta a sensualidade exacerbada da menina.

> Pensou, então, em sua filha, Clôdia — a Cló, em família — em cujo temperamento e feitio de espírito havia estofo de uma grande hetaira. Lembrou-se com casta admiração de sua carne veludosa e palpitante, do seu amor às danças lúbricas, do seu culto à toilette e ao perfume, do seu fraco senso moral, do seu gosto pelos licores fortes; e, de repente e por instantes, ele a viu coroada de hera, cobrindo mal a sua magnífica nudez, com uma pele mosqueada, o ramo de tirso erguido, dançando, religiosamente bêbeda, cheia de fúria sagrada de bacante: "Evoé! Baco!" (*CC*, p. 168).

É nesse ponto que o ataque de Lima ao modelo hipócrita da classe média toma forma.

Isso porque o pensamento do pai de Cló assume um tom incestuoso por intermédio do discurso indireto livre, vendo-a como uma "hetaira", termo que naquela época era usado para designar prostitutas (NOGUEIRA, 2022, p. 230). No início de sua lembrança, Maximiliano pensa na filha com "casta admiração", mas logo em seguida, de forma súbita e inesperada ("de repente e por instantes"), passa a vê-la em sua imaginação "cobrindo mal sua magnífica nudez". Não é difícil perceber o indício perturbadoramente proibido da imagem de Maximiliano. Expondo as falhas morais de um sistema doméstico que secundariza as mulheres, Lima Barreto subverte o princípio patriarcal da centralidade do homem e transforma Cló na estrela de sua casa.

O conto desenvolve-se, então, com a chega de André, "bacharel vulgar e um deputado obscuro" (*CC,* p. 169). Em sua apresentação ao leitor, reforça-se o tom sensualizante da história, pois ele é apresentado como "um homem forte, de largos ombros, musculoso, tórax saliente, saltado" (*CC*, p. 169). O homem "vulgar" e "obscuro", a quem Lima Barreto atribui o irônico título de "doutor", é fundamental no desenrolar da trama. Afinal, "apesar de casado, a filha do antigo professor, a lasciva Cló, esperava casar-se com ele, pela religião do Sol, um novo culto recentemente fundado por um agrimensor ilustrado e sem emprego" (*CC*, p. 169).

Novamente, define-se Cló como "lasciva" e, nessa passagem, é trazida à tela uma nova religião fundada por um "agrimensor ilustrado e sem emprego". Há aqui uma desconstrução do princípio burguês da religiosidade normativa. Assim como nas obras de Gustave Flaubert, Machado de Assis, Eça de Queiroz, e a tradição realista de que Lima Barreto é herdeiro, a religião surge de maneira problematizada. Se Cló é construída como aquela que foge do modelo burguês que se espera de uma mulher, ela precisa também de uma nova linguagem religiosa que dê conta de seu clandestino desejo.

Portanto, Cló é "exótica", "sensual" e "lasciva". Dentro do teatro de aparências da classe média, não haveria espaço para uma adúltera sedução, o que a faz buscar por uma nova religião. Afinal, conforme percebeu Nicolau Sevcenko, a ficção de Lima Barreto tem como recursos básicos a caricatura e a ironia (1995, p. 166). Não por acaso, é nesse momento que o conto desvela a fantasia da protagonista: "Não irei… Agora, se o doutor quer ir… Cló vai de preta mina" (*CC*, p. 170). Nesse sentido, Lima "sabia como a sociabilidade, em especial em dias como aquele, era feita de infidelidades" (SCHWARCZ, 2017, p. 262). A personagem, então, é associada a uma frenética curiosidade em relação à vinda do deputado: "— André não vem?" (*CC*, p. 173). Esse é o motivo pelo qual é repreendida pelo pai: "— Você precisa

ter mais compostura, Cló. Veja que o doutor André é casado e isto não fica bem" (*CC*, p. 174).

Na lógica burguesa da monogamia, o adultério é uma transgressão grave. Assim sendo, mobilizando mais uma vez os estudos de Angela Davis (2016), Sueli Carneiro (2020), Carla Akotirene (2019) e Grada Kilomba (2019), o princípio que baseia o feminino no lar burguês é a ideia da mulher branca como angelical, casta e ingênua. Isso a torna um corpo delicado e necessariamente dedicado ao matrimônio. Por outro lado, a mulher negra, até o final do século XIX, estava limitada ao papel de propriedade e, após a alforria oficial, foi vítima de um discurso que a objetifica, resultando em estereótipos misóginos e racistas de mulheres brancas "para casar", mulheres mestiças para aventuras sexuais e mulheres negras para a exploração do trabalho doméstico.

Analisando esse ponto do enredo, Nogueira argumenta que "como mulher branca, Clôdia não aceitava outro lugar social que não fosse o do casamento, reafirmando assim o velho ditado colonial de 'branca para casar, mulata para...'" (2022, p. 231). No entanto, se compreendermos a descendência italiana de Cló como marcas de uma mulher mestiça, Lima criou uma personagem muito à frente de seu tempo. Isto é, sabendo que não poderia se casar por meios "tradicionais", Cló fez uso das permissões que surgem no Carnaval para fantasiar-se e conquistar o homem que tanto desejava por intermédio de uma "nova religião".

Considerando o tom de sarcasmo e sátira tão frequentes na literatura barretiana, referir-se à escravidão recentemente abolida numa história como essa é escancarar as hipocrisias daquele tempo, rindo sem medo da política de branqueamento que regia as leis nacionais. Nogueira viu na trama "uma crítica às hierarquias científicas raciais e ao projeto de branqueamento da nação, representando na ficção personagens de ascendência europeia com os mesmos comportamentos então tidos por viciosos que a ciência proclamava serem inatos aos afrodescendentes" (*ibidem*, p. 232). Nessa outra Cló que cogito interpretar, o tema da mestiçagem também serve como crítica ao branqueamento nacional, mas por outros motivos. Sendo Cló mestiça, fantasiar-se de "preta mina" é debochar do modelo familiar que se pretendia branco, monogâmico e europeu, mas que adulterava esse sistema com frequência.

Em sua problemática interpretação do país, Gilberto Freyre indica que no Brasil ocorre "ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata" (2003, p. 72). Para o leitor contemporâneo, assusta como o intelectual dos anos 1930 trata o violento contato sexual entre jovens brancos e

mulheres “mulatas”. É grave a consequência contemporânea dessa ideia, razão pela qual o senso comum ainda tende a ver mulheres brancas como “esposas ideais” e mulheres mestiças como hipersexualizadas.

Logo, a imagem da “mãe preta” de pele retinta, crucial na educação de crianças brancas durante o período colonial, convive no imaginário com a figura da “mulata”, um objeto de desejo sexual. Como explica Lélia Gonzalez, “ainda existem ‘senhoras’ que procuram contratar jovens negras belas para trabalharem em suas casas como domésticas; mas o objetivo principal é que seus jovens filhos possam ‘se iniciar’ sexualmente com elas” (2018, p. 47). Nessa temática, o escritor Júlio José Chiavenato afirma que esse imaginário “levou ‘naturalmente’ a entender-se como função da negra escrava o satisfazer as necessidades sexuais do senhor: nem sempre isentas de desvios sádicos, quase sempre orientados por um forte sentimento de depravação” (1993, p. 136).

No caso de “Cló”, a fantasia de negra escravizada tem justamente a função de estimular sexualmente o deputado André e impeli-lo à “curiosidade” de trair a esposa que o esperava em casa. Lima Barreto, com isso, põe em cena uma longa tradição colonial e, ao mesmo tempo, ataca as hipócritas aparências da classe média brasileira. Essa regra, a propósito, não vale apenas para André, mas também para o pai de Cló, tendo em vista que, quando se entrega ao álcool, percebe o quão dolorosa era sua vida doméstica: “E o velho lente olhava tudo aquilo pausadamente, com a sua indulgência de infeliz, quando lhe veio o pensar na casa, naquele seu lar, onde o luxo era uma agrura, uma dor, amaciada pela música, pelo canto, pelo riso e pelo álcool” (*CC*, p. 168).

Pensar na casa, portanto, causava-lhe um incômodo diante do prazer reprimido, o “mal-estar na civilização” de que nos fala Freud (2018). Não é por acaso que, ao perder-se nesse devaneio, chama a sua atenção a presença de uma mulher acompanhada pelo marido e por outra mulher com que ambos se relacionavam. Essa era “(…) Mme. Rego da Silva que, em companhia do marido e da sua extremosa amiga Dulce, amante de ambos, no dizer da cidade, tomavam sorvetes, numa mesa ao longe” (*CC*, p. 168). Dessa maneira, a possibilidade de escapar das rígidas regras matrimoniais que enclausuram o sujeito faz com que Maximiliano volte a sua atenção para o trio.

Essa interpretação encontra eco na própria narrativa não apenas no evidente descontentamento do homem com sua vida doméstica, mas também na forma como se aproveita da festa de Carnaval para permanecer longe de casa o maior tempo possível. É nesse

sentido que podemos ler a sua resposta a André quando este lhe pergunta se Maximiliano pretende ir ao baile carnavalesco com algum tipo de fantasia: "— Ora, doutor! Eu ando sempre com a máscara no rosto" (*CC*, p. 170). O pai de Cló, assim como inúmeros homens fora da ficção, está sempre mascarado porque, para manter intacta a imagem do lar burguês, oculta as próprias vontades e realiza, clandestinamente, os seus desejos.

Diante disso, Lima Barreto denunciou a falência moral de um sistema familiar que desabriga mulheres negras e mestiças. Nesse cenário, Cló subverte, com sua fantasia, a objetificação da qual poderia ser vítima, pois é ela quem dita a ordenação de sua casa e de seu desejo. Antes de que a protagonista apareça em cena, os comentários ao redor dela preparam um terreno para que se tenha uma determinada ideia sobre a jovem. O tom sensualizante que a define desde o começo do conto se aprofunda quando o pai descreve o extremo cuidado que a menina tem com sua pele, lamentando que, a despeito das dificuldades financeiras, "Cló deu em tomar banhos de leite" (*CC*, p. 171). Mantendo o ambiente clandestino que permeia a história, o narrador barretiano frisa que, ao pararem de beber, "a noite já tinha caído de há muito" (*CC*, p. 172). Nesse caso, a noite aprofunda a metáfora do que é escondido, misterioso e proibido.

Quando Maximiliano e seu amigo saem do bar, o conto pode ser dividido em duas partes. A primeira se passa na rua, durante as festas de Carnaval. A segunda se dá dentro de casa, reforçando a ambivalência da trama também em seus espaços. Assim, André chega à casa de Maximiliano e é recebido com festa. Seus presentes, porém, embora pareçam custar muito, são apenas enfeites falsos que sustentam uma imagem que, na verdade, não lhes pertence: "— Qual, dona Isabel! São falsas, nada valem… Sabia que dona Clódia ia de 'preta mina' e lembrei-me de trazer este enfeite" (*CC*, p. 175). Com efeito, essa conclusão é condizente com a irônica conclusão a que chega Maximiliano de que "a afeição da filha pelo deputado era a coisa mais inocente e natural deste mundo" (*CC,* p. 174). Tudo é ambíguo e, por vezes, contraditório, uma vez que, a despeito do desejo sexual evidente que movimenta Cló, seu pai a vê como "inocente e natural".

Tal qual em "Numa e a Ninfa", em que um político finge escrever discursos, ou "O homem que sabia javanês", no qual o protagonista dá aula de um idioma que não conhece, Lima Barreto ironiza também esse suposto conhecimento do deputado. Realmente parece que o grande tema do conto são as hipocrisias e "máscaras" da vida carioca, pois o bacharel apresentado como "vulgar" é efusivamente bajulado poucas páginas depois: "o senhor tem

muita imaginação, belas imagens e uma forma magnífica" (*CC*, p. 171). Quando os homens já estão de volta a casa e aguardam a vinda de Cló, essa dicotomia entre aparência e essência ganha novo contorno. É o derradeiro momento no qual a protagonista surge em sua performance.

> A filha entrou, linda, fresca, veludosa, de pano da costa ao ombro, trunfa, com o colo inteiramente nu, muito cheio e marmóreo, separado do pescoço modelado, por um colar de falsas turquesas. Os braceletes e as miçangas tilintavam no peito e nos braços, a bem dizer totalmente despidos; e os bicos de crivo da camisa de linho rendavam as raízes dos seios duros que mal suportavam a alvíssima prisão onde estavam retidos (*CC*, p. 175).

Cló queria ter para si "aquele Salomão de *pince-nez* de ouro" (*CC*, p. 175), indicando outra dualidade entre a posição de poder de um rei e a subserviência aos pés da jovem. Seu plano ia sendo bem executado, pois "se não falava como o rei Salomão à rainha de Sabá dilatava as narinas para sorver toda a exalação acre daquela moça, que mais capitosa se fazia dentro daquele vestuário de escrava desprezada" (*CC*, p. 175 – 176). Por fim, o narrador nos informa que "o automóvel não tinha chegado; ela tinha tempo…" (*CC*, p. 176). A jovem sob a fantasia teria, portanto, tempo para tentar executar sua sedução. O uso de reticências, da mesma forma, cria uma suspensão do pensamento que sugere o plano adúltero a ser arquitetado, mas jamais verbalizado. Nas linhas finais do conto, a performance aumenta e alude diretamente à escravidão.

> Dona Isabel acompanhou; e a moça, pondo tudo o que havia de sedução na sua voz, nos seus olhos pequenos e castanhos, cantou a "Canção da Preta Mina":
>
> *Pimenta-de-cheiro, jiló, quibombô;*
> *Eu vendo barato, mi compra ioiô!*
>
> Ao acabar, era com prazer especial, cheia de dengues nos olhos e na voz, com um longo gozo íntimo que ela, sacudindo as ancas e pondo as mãos dobradas pelas costas na cintura, curvava-se para o doutor André e dizia vagamente:
>
> *Mi compra ioiô!*
>
> E repetia com mais volúpia, ainda uma vez:
>
> *Mi compra ioiô!* (*CC*, p. 176).

No contexto desse conto, "a mera escolha de uma fantasia de mina fazia da moça objeto de desejo e sedução. A ideia de 'compra' lembra alusivamente, e pelo silêncio que soava, a realidade da ainda presente escravidão. Nada escapava ao crivo moral do autor"

(SCHWARCZ, 2017, p. 264 – 265). Afinal, requisitando a análise de Abdias Nascimento em torno da mulher afrodiaspórica, "a norma consistia na exploração da africana pelo senhor escravocrata, e este fato ilustra um dos aspectos mais repugnantes do lascivo, indolente e ganancioso caráter da classe dirigente portuguesa" (2016, p. 73).

Depois de reler várias vezes esse texto, não sei qual é a cor de Cló e essa é a melhor característica do conto. Analisar a história de uma maneira menos definitiva significa explorar o terreno da miscigenação brasileira em toda a sua violência e complexidade. Diferente de Clara dos Anjos, Isaías Caminha, Zeca e todas as outras personagens que conheceremos a seguir, Lima Barreto não entrega ao leitor uma conclusão certeira sobre a cor de Cló, mas demonstra plena consciência de como o Brasil de seu tempo tratava as "pretas minas" e suas iguais. Afinal, a colonialidade faz de mulheres negras "a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável — permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa" (KILOMBA, 2019, p. 37). Criticar as hipocrisias, máscaras e aparências dessa branquitude é, enfim, implodir um sistema que há cinco séculos não para de produzir desabrigos.

FORA DO MAPA, CORPOS INTERROMPIDOS: LENDO "UM ESPECIALISTA"[93]

A ironia trágica da miscigenação brasileira também aparece no conto "Um especialista". A narrativa envolve dois homens portugueses: o comendador e Coronel Carvalho. São amigos e têm o hábito de conversar efusivamente sobre as mulheres com que se envolvem: "Em geral, eram as conquistas amorosas o tema da palestra; mas, às vezes, incidentemente, tratavam dos negócios, do estado da praça e da cotação das apólices" (*CC*, p. 89). Carvalho era viúvo e "frequentava *cocottes*; conhecia as escusas casas de *rendez-vous*, onde era assíduo e considerado" (*CC*, p. 89). O comendador "era casado, deixando, porém, a mulher só no vasto casarão do Engenho Velho a se interessar pelos namoricos das filhas, tinha a mesma vida solta do seu amigo e compadre" (*CC*, p. 90).

93 Uma versão inicial dessa interpretação do conto "Um especialista" foi apresentada durante o Simpósio Pós-colonialismo e decolonialidades em autores/as afro-brasileiros/as e indígenas, como parte do X Seminário Internacional de Literatura e Cultura, em agosto de 2022 na Universidade Federal do Sergipe (UFS). Essas reflexões preliminares estão publicadas na Revista Interdisciplinar da UFS, volume 38, sob o título *A modernidade interseccional nos contos de Lima Barreto* (CHAGAS, 2022).

Carvalho, que não possuía nenhum tipo de comprometimento matrimonial, "só queria às estrangeiras; as francesas e italianas, bailarinas, cantoras ou simplesmente meretrizes eram o seu fraco" (*CC*, p. 90). Todavia, o comendador casado "gostava das mulheres de cor e as procurava com o afinco e ardor de um amador de raridades" (*CC*, p. 90). A descrição dispensa comentários. Lima Barreto novamente denuncia a forma como as mulheres negras e mestiças eram vistas como corpos acessíveis para se realizar o adultério. Como em "Cló", o narrador frisa que a ação se passa à noite, o que simboliza uma atmosfera clandestina: "À noite, pelas praças mal iluminadas, andava catando-as, joeirando-as com olhos chispantes de lubricidade e, por vezes mesmo, se atrevia a seguir qualquer mais airosa pelas ruas de baixa prostituição" (*CC*, p. 90).

Nesse ponto, a fala do protagonista lusitano, em sua perspicácia e brutalidade, rege toda a narrativa: "— A mulata, dizia ele, é a canela, é o cravo, é a pimenta; é, enfim, a especiaria de requeime acre e capitoso que nós, os portugueses, desde Vasco da Gama, andamos a buscar, a procurar" (*CC*, p. 90). Lélia Gonzalez estudou de que forma a mentalidade colonial portuguesa "inventou a mulata" e, para tanto, parte do conceito lacaniano de *objet petit a*, cuja definição, em linhas gerais, pode ser um objeto de desejo impossível de ser atingido. Lima Barreto se apropria desse imaginário que, em sua geração, produzia, de um lado, um corpo objetificado e, de outro, os discursos de embranquecimento para "modernizar" o Brasil.

> (…) quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto *a*; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento (GONZALEZ, 2018, p. 210).

Atento aos imaginários que configuram a balança colonial, Lima Barreto faz uma potente alusão às especiarias desejadas pelos portugueses durante as invasões da Idade Moderna. Afinal, o tema da navegação e da predatória violência colonial compõe o discurso nacional português até hoje. A pretensiosa ideia de um "país de navegadores" tem seu início no pioneirismo lusitano do século XV, mas tem se desdobrado há mais de cinco séculos em projetos de dominação e imperialismo. Talvez o exemplo mais pertinente esteja no canto III d'*Os Lusíadas*, de Camões, ao definir Portugal como "cume da cabeça de Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa, / E onde Febo repousa no Oceano"

(CAMÕES, s/d, p. 36). Na epopeia, Portugal é a terra que inicia o mar, uma poderosa imagem para dar nome às belezas geográficas do país.

Tendo sido a ponta de lança da expansão marítima e erguido grande parte de seu poder sobre o saque de riquezas alheias, o imaginário nacional português dá lugar central ao mar há alguns séculos. Dessa maneira, ao fazer o personagem lusitano comparar-se a Vasco da Gama e chamar a mulher brasileira de "especiaria", Lima Barreto consegue, de uma só vez, problematizar toda uma tradição colonial de romantização dos navegadores. Ou seja, o contato entre homens brancos e mulheres negras/mestiças na República da qual Lima Barreto fez parte reproduzia o choque colonial da violência. Como resultado, fez surgir um corpo a ser "saqueado" tal qual fora feito com as especiarias levadas à Europa.

Para Mbembe, "produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento" (MBEMBE, 2014, p. 40). Essa perspectiva ajuda a entender o significado da "mulata" na formação nacional brasileira, assim como já fiz ao examinar a mestiçagem no caso do *Tragic Mulatto* estadunidense. Uma das explicações possíveis para a origem do termo remonta ao termo *mulo* em espanhol, utilizado para designar um animal híbrido, oriundo do cruzamento entre o cavalo e a jumenta, ainda que não haja consenso sobre essa etimologia (SCHWARCZ, 2017). Por extensão de significado, o termo passou a designar o filho de mulheres escravizadas com homens brancos.

No conto de Lima, a jovem mestiça se torna, na voz do homem português, uma "coisa" e um "achado": "Não te conto! Foi um 'achado', a coisa, disse o comendador, depois de chupar fortemente o charuto e soltar uma volumosa baforada; um petisco que encontrei… Uma mulata deliciosa, Chico!" (*CC*, p. 90) Tal qual Cló, que morde os lábios para indicar desejo, o narrador dá destaque ao ato de chupar o charuto e soltar sua fumaça. Logo, ter encontrado a mulher era, para o homem português, motivo de vangloriar-se por sua nova "conquista".

Define-a também como uma "esplêndida mulata" (*CC*, p. 91) e, novamente, como "uma coisa extraordinária! Uma maravilha! Nunca vi mulata igual" (*CC*, p. 91). Com isso, a repetição da palavra "coisa" sintetiza a abordagem reificante do homem branco. Da mesma forma, Lima Barreto não poupa exemplos de um léxico predatório e de tom colonial, empregando, por exemplo, o verbo "apossar" em referência ao encontro: "— É isto! Fomos para a pensão Baldut, no Catete; e foi, pois, assim que me apossei de um lindo primor — uma

maravilha, filho, que tem feito os meus encantos nestes quinze dias — com os raros intervalos em que me aborreço em casa, ou na loja, já se vê bem" (*CC*, p. 91). Assim sendo, a casa e a loja — metonímias para a família burguesa e para o trabalho burguês — em vez de ocuparem o lugar que deles se espera como reguladores da vida social, passam a ser tratados como "raros intervalos". Já não mais interessa ao homem manter a vida que o teatro social, cravejados de hipocrisias, insiste em exigir. Por isso, faz da "mulata" seu encontro clandestino e em sua casa mantém a esposa, a fim de que possa atender aos requisitos de uma sociedade baseada nas aparências. Trata-se, enfim, de um bom conto para ser lido em paralelo a "Cló", pois também traz à tona, embora de formas distintas, a racialização de mulheres atrelada ao adultério do homem branco.

Portanto, "já que a existência da mulata significa o 'produto' do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se objeto de fornicação" (NASCIMENTO, 2016, p. 75). Com essa definição, Abdias Nascimento sintetiza uma ferida colonial que, atravessando os séculos, gera inúmeros produtos. Um deles é a canção *O teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo (1931). Na letra, repetida efusivamente pelos bailes de Carnaval, ouve-se: "o teu cabelo não nega, mulata/porque és mulata na cor/mas como a cor não pega, mulata/mulata, quero seu amor".

Colocada na posição de interlocutora, a mulher não é a musa inspiradora, mas sim objetificada, dado que o contato do homem branco apenas pode se dar porque "a cor não pega". Nesse caso, escurecer-se opera como metáfora para uma relação inter-racial indesejada. São as divisões rígidas de um *apartheid* brasileiro que se pretende sutil, mas esconde uma série de violências. Em outras palavras, a mulher "mulata" pode causar desejo, contanto que seja estritamente sexual e momentâneo. É o mesmo princípio objetificante criticado por Lima Barreto quando atribui ao personagem português a vontade de "explorar". Isso é reforçado na estrofe seguinte do samba de Lamartine Babo quando o eu lírico afirma: "mulata, mulatinha, meu amor/fui nomeado teu tenente interventor", em referência aos interventores de Getúlio Vargas, que, no momento em que o samba foi lançado, já era presidente do Brasil.

A noção de exotismo é também utilizada na letra de Lamartine Babo, enfatizando que a "mulata" não poderia pertencer ao mesmo mundo do homem que tenta defini-la: "A Lua te invejando fez careta/porque, mulata, tu não és deste planeta". O que parece, a princípio, uma metáfora em tom elogioso perpetua a premissa colonial do Outro. Afinal, distanciar-se da

“mulata” pondo-a em outro planeta, associado ao fato de que “a cor não pega”, é a justificativa perfeita para tratar esse corpo como passível de “uso” descompromissado.

Dessa maneira, se a poesia romântica do século anterior havia consagrado musas brancas etéreas e inalcançáveis, a mulher não surge na letra em questão como fada ou ninfa ultrarromântica, mas sim como um produto distante, exótico e desejado que havia sido “inventado”. É o que se subentende ao ouvir que “quem te inventou, meu pancadão/ teve uma consagração”. Essa invenção, contudo, enraizada no imaginário nacional é atravessada por estigmas de vários tipos e enquadram essas mulheres em uma posição duplamente oprimida e associada a uma sexualidade inumana e descontrolada.

Aprendemos com Foucault (2015) que a sexualidade é uma ferramenta eficaz para o controle de corpos. Racializando as conclusões do pensador francês, vê-se que os homens negros são enquadrados à posição de estupradores a serem linchados pelos mesmos motivos que as mulheres consideradas “de cor” são estigmatizadas como corpos sem autocontrole. A racionalidade, de acordo com o projeto de poder da branquitude, pode apenas ser branca, masculina e heterossexual.

Tudo isso ilumina as muitas camadas da letra de Lamartine Babo e demonstra como produções culturais podem exemplificar as agendas sociais e interesses políticos do período histórico ao qual pertencem. Enquanto o samba sobre a “mulata” era cantado com alegria nos bailes de Carnaval no começo dos anos 1930, o médico Nina Rodrigues perpetuava discriminações de vários tipos sob influência da eugenia, afirmando que “a excitação genésica da clássica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um tipo anormal” (RODRIGUES *apud* NOGUEIRA, 2022, p. 229).

Na mesma época, Gilberto Freyre argumentou que a imagem da “mulata” está mais frequente no imaginário brasileiro porque “nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as ‘virgens pálidas’ e as ‘louras donzelas’” (FREYRE, 2003, p. 72). No entanto, nada há de “glorificação” nesse retrato como pensara o intelectual pernambucano. É urgente ler tal afirmativa com responsabilidade e frisar que a frequência de mulheres “mulatas” no lirismo brasileiro não se dá pelo tom romântico pelo qual Freyre é obcecado, mas sim pela tendência colonial de ver no corpo feminino negro e mestiço um território a ser “explorado”. Sueli

Carneiro (2022) dedica-se a uma longa reflexão sobre a objetificação do corpo negro no Brasil e argumenta que as "mulatas" se tornaram as antimusas do Brasil.

Há um bom exemplo desse fenômeno no romance *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em 1854 por Manuel Antônio de Almeida. No enredo, conhecemos a personagem Vidinha, descrita em sua sensualidade e capacidade de atrair os homens, ainda que sem o compromisso do matrimônio. Algo similar acontece n'*O cortiço*, de 1890, trama na qual Rita Baiana, mais uma figuração da "mulata" dentre várias outras, seduz o lusitano Jerônimo e arruína os planos casamenteiros de Piedade com o imigrante português. Como se nota, seduzir o homem branco e, consequentemente, impedi-lo de casar-se é tido como um destino incontornável da "mulata".

Não por acaso, a canção de Lamartine Babo, assim como a trama de "Um especialista", traz a imagem de Vasco da Gama como metonímia de Portugal: "Quando, meu bem, vieste a terra/ Portugal declarou guerra/a concorrência então foi colossal/Vasco da Gama contra o batalhão naval". Dessa vez, o "produto exótico" oriundo da colonização desperta interesse e "concorrência". Tal qual um tesouro escondido ou uma extensão de terra, o corpo da mulher vira motivo de disputa. Não é difícil perceber, portanto, como a letra, ao fazer uso da alegria despretensiosa da marchinha carnavalesca, reproduz uma série de estereótipos racistas num contexto de celebração da eugenia no Brasil.

Em se tratando de Carnaval, Lima Barreto, certa vez na juventude, abandonou os amigos em plena folia depois de escutar uma letra que considerava ofensiva. A marchinha em questão, cuja composição havia se dado em 1902 por Arquimedes de Oliveira, foi gravada para o Carnaval de 1906, tendo feito grande sucesso entre os foliões: "Vem cá, mulata!,/ Não vou lá não/ Vem, ó meu doce de coco,/ Que você me mata,/ Ou me deixa louco". O biógrafo Francisco de Assis Barbosa narra esse acontecimento e conta que, ofendido, o escritor saiu da festa sem avisar os companheiros. Mais tarde, confessaria que aqueles versos lhe soavam como insultos (BARBOSA, 1988).

Esse episódio é normalmente interpretado como uma prova de como Lima Barreto tinha atitudes exageradas. Entretanto, o escritor havia percebido que não se tratava de uma música inocente, mas um discurso carregado de significados. Segundo ele, ofendeu-se pois os versos o fizeram se lembrar de sua mãe, cuja morte aos 6 anos o havia marcado irremediavelmente (*ibidem*). A propósito, a composição de "Vem cá, mulata" incomodou

tanto o escritor que, em sua participação na Revista *Floreal* de 1907, fez questão de protestar contra a marchinha que, para ele, era hedionda (NOGUEIRA, 2022, p. 211).

Lendo com atenção a letra que enfureceu Lima Barreto, percebemos que, ao posicionar o homem branco como aquele que insiste em chamar a "mulata" a despeito da recusa, o texto naturaliza o caráter não-consensual envolvido em muitas relações desse tipo. O principal ponto, porém, está no verso seguinte ao compará-la ao doce de coco, o que desumaniza esse corpo como um "aperitivo" e, por fim, atribui à "mulata" a capacidade de matar o homem branco ou enlouquecê-lo.

Em outras palavras, posta para fora da possibilidade de um lar nos moldes burgueses, a ela cabe exatamente o oposto, isto é, "destruir um lar" por meio de sua proibida sedução. É o que se pode entender, implicitamente, na evocação da morte e da loucura ("Que você me mata,/ Ou me deixa louco"), uma vez que a morte é o oposto da vida, e a loucura é o avesso da razão, atributo que, aliás, era muito valorizado quando estavam em voga o cientificismo e o positivismo com toda a sua "ordem e progresso".

Quando Lima Barreto escreveu "Um especialista", tinha apenas vinte e três anos, mas já demonstrava plena consciência dos perigos desses produtos culturais que naturalizavam o tratamento depreciativo contra mulheres racializadas. Acima de tudo, sabia que quaisquer discursos podem aprofundar as relações de poder em uma sociedade. Foi esse o caso do samba no tempo de Lima e também o que fez a letra de Lamartine Babo nos anos 1930, mas esses são apenas duas ocorrências de um processo que, ao longo do século XX, atualizou de múltiplas formas a ferida colonial do racismo recreativo.

O apresentador e radialista Osvaldo Sargentelli, sobrinho de Lamartine Babo, fez sua fama com as dançarinas de seu programa, nomeadas como "as mulatas do Sargentelli", expressão em que o adjunto adnominal denotando posse explica, por si só, a gritante ferida colonial que reproduzia e reforçava. O comunicador, aliás, autodenominava-se "mulatólogo". Por isso, como aponta Rômulo Nogueira ao compará-lo ao texto do escritor carioca, "assim como o personagem do conto de Lima Barreto, Sargentelli era um 'especialista' no assunto" (*ibidem*, p. 226).

À perspicaz leitura de Nogueira, acrescento que a herança desse "espetáculo" no imaginário carioca é tamanha que, a despeito do seu falecimento em 2002, ainda hoje considera-se o aniversário de Sargentelli o "dia da mulata" (8 de dezembro). Nesse sentido, recorro ao capítulo 4 do livro *Silenciando o passado*, de Trouillot, em que o teórico haitiano

oferece uma instigante análise de eventos ocorridos no dia 12 de outubro, questionando o fato de que essa data, com a chegada de Cristóvão Colombo às Américas em 1492, é até hoje "celebrada" como dia de Colombo. Nas palavras de Trouillot, "a criação desse momento histórico facilita a narrativização da história, a transformação do que ocorreu naquilo que se diz ter ocorrido" (TROUILLOT, 2016, p. 132).

Sempre há uma agenda política por trás do estabelecimento de uma nova data, festividade ou feriado. No caso de Sargentelli, por mais inofensiva que possa parecer, a escolha de seu aniversário como "dia da mulata" traz subjacente a sub-humanidade dessas mulheres. Afinal, não são lembradas por elas mesmas, mas por meio de um homem branco que enriqueceu através da exploração midiática de seus corpos. Ademais, sendo este o dia em que nasceu o apresentador, carrega-se, de forma implícita, a ideia de que foi ele o responsável por "criar" a mulata, algo que já previra Fanon (2008), ao descrever o negro como uma invenção branca do colonialismo.

Na mesma linha de raciocínio, cabe lembrar que Sargentelli se referia a essas mulheres como "mulatas que não estão no mapa". Com essa expressão, a colonialidade do constrangedor espetáculo se aprofunda ainda mais, pois aciona no imaginário a noção de um mapa e, portanto, um terreno a ser explorado. Ou seja, se essas mulheres ainda não estão mapeadas, são corpos "selvagens", "primitivos" e "desconhecidos" a serem cartografados e conquistados, algo que Charles Mills (1997) descreve como basilar na formação do contrato racial.

É o que parece ser também sugerido ao falar do "ziriguidum" como sua característica marcante, apontando para um campo semântico de mistério, indefinição e exotismo. Em outras palavras, se a "mulata" é definida por um "ziriguidum" inexplicável e está fora do mapa desenhado pela cartografia do que já é conhecido, jamais haveria para ela um abrigo, restando-lhe, ao mesmo tempo, o lugar de submissa ao homem branco, mas perigosa para a mulher branca. Aliás, a própria noção de cartografia que temos até hoje é profundamente europeia, branca e masculina. Por tudo isso, ao pensar nas "mulatas do Sargentelli", concordo com as palavras de Lélia Gonzalez.

> A profissão de "mulata" é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de "mercado de trabalho". Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: "produto de exportação". A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos

> (com o mínimo de roupa possível), através do "rebolado", para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da "democracia racial" brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista "Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar". Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade (GONZALEZ, 2018, p. 45 – 46).

Um dos grandes sucessos do Carnaval de 1956 foi a terrível canção "Mulata assanhada", do sambista Ataulfo Alves (1969), que canta esperançoso pela volta do sistema escravocrata: "Ai, meu Deus, que bom seria/ Se voltasse a escravidão / Eu comprava essa mulata/ E prendia no meu coração!/ E depois a pretoria/ Resolvia a questão!". Ironicamente, Ataulfo Alves era um homem negro que, cantando a favor da escravidão, ilustra como o racismo recreativo dilui a gravidade desses discursos. Ele certamente não acharia positivo o retorno do regime escravocrata, do qual seria também vítima. No entanto, cantar tal vontade em tom lúdico não carrega o mesmo peso de um discurso tido como "sério". Associando, portanto, o racismo recreativo a uma teorização sobre a branquitude, é possível perceber que o uso do humor, da música e das caricaturas para perpetuar imaginários racistas demonstra como pessoas negras também podem disseminar relações hierárquicas da branquitude, embora sejam também oprimidas por ela.

Em 1961, Luiz de França (2019), resgatando o evento histórico do incêndio de Roma, cantou a "mulata" como uma espécie de "antídoto" à "loucura" do imperador Nero, ou seja, seu poder de sedução seria tamanho que poderia atingir até mesmo aquele que "não gosta de mulher". O tom fetichista do discurso, mais uma vez, finge exaltá-la para desumanizá-la: "Eu li um dia, num livro qualquer,/ que Nero não gostava de mulher,/ mas, se ele a conhecesse,/ talvez, mulata, não enlouquecesse".

Esse rápido levantamento sobre a imagem da "mulata" na cultura popular indica que a objetificação desse corpo faz dele um mero assunto dentre tantos outros nos quais o homem branco poderia "especializar-se". Portanto, com o título do conto, Lima Barreto enfatiza a oposição colonial entre sujeito e objeto que, aliás, fundamentou a forma como o "novo mundo" havia sido visto desde o século XVI. O homem branco, na posição de "explorador" e, séculos mais tarde, de "intelectual civilizado", viria em sua posição de especialista para desbravar os corpos, as paisagens e as riquezas das Américas, cujos habitantes, como

consequência, seriam atirados à posição de objeto, uma vez que, sendo estudados, não poderiam jamais ser eles próprios os especialistas.

Assim, enegrecer as bibliografias não é uma questão meramente representacional — ainda que representatividade na Academia também importe —, mas sim a busca por novas teorias e métodos a fim de reverter a forma como as Ciências Humanas têm sido conduzidas há alguns séculos, em razão da qual, na maioria das vezes, o corpo negro se torna um "exótico" objeto de estudo. Dessa maneira, no conto de Lima, o comendador, fascinado diante da beleza negra que roubara sua atenção, descreve ao amigo, em tom de relatório técnico, que sua amante é "bem fornida de carnes, roliça; nariz não muito afilado, mas bom!" (*CC*, p. 91 – 92).

Como se nota, o tom do personagem reproduz a linguagem de alguém que se enxerga não apenas em uma posição superior, mas também externa e distanciada, tal qual um analista que, sem envolvimento afetivo, realmente acredita ter se "especializado" no tema. O nariz da jovem, carregando um traço negroide, é visto como um defeito, pois, apesar de não ser tão fino, como se espera em um padrão eurocêntrico de beleza, é "permitido" porque, afinal, não se casaria com aquela mulher.

O personagem ressalta, ainda, que sua beleza "não se descreve" (*CC*, p. 92), ou seja, o enigma de tamanho "exotismo" desperta nele uma incompreensão ambígua. São as mesmas ideologias subjacentes ao discurso de Sargentelli ao afirmar que "suas" mulheres não estão no mapa, isto é, ainda não puderam ser descritas. Desse modo, se por um lado não possui linguagem que dê conta de semelhante deslumbramento; por outro, é preciso manter um distanciamento daquele corpo, justamente por se tratar de um tema indecifrável. Quem sabe o que Lima Barreto teria escrito caso tivesse conhecido "as mulatas do Sargentelli". Esse encontro, sem dúvidas, teria nos rendido algumas preciosas crônicas.

Na mesma passagem, a força satírica do narrador barretiano assume uma nota naturalista. O homem lusitano, que a essa altura do enredo já havia proferido racismos de vários tipos, é descrito segundo os moldes do romance de tese do século XIX, transformando-se em uma figura animalizada que coincide com as frases que usara para se referir a sua amante.

> O comendador falara com um ardor desusado nele; acalorara-se e se entusiasmara deveras, a ponto de haver na sua fisionomia estranhas mutações. Por todo ele havia aspecto de um suíno, cheio de lascívia, inebriado de gozo. Os olhos arredondaram-se e diminuíram; os lábios se haviam apertado fortemente e impelidos pra diante se

> juntavam ao jeito de um focinho; o rosto destilava gordura; e, ajudado isto pelo seu físico, tudo nele era de um colossal suíno (*CC*, p. 92).

Embora o tom irônico já possa ser percebido desde as primeiras páginas da narrativa, Lima Barreto consolida, com esse parágrafo, o sarcasmo com que trata o tema. Não há, então, qualquer tipo de respeito ou admiração pelo comendador, visto que, por meio dele, o autor critica a truculência da mentalidade colonial. O personagem, então, admite que quer "prová-la, enfeitá-la, enfeitá-la e 'lançá-la'" (*CC*, p. 92). Logo após dizê-lo, conta ao amigo seu plano de ir com a amante para o cassino naquela mesma noite.

A atmosfera do cassino é interessante não apenas por ser o lugar em que culmina a narrativa, mas também porque oferece relevantes símbolos da modernidade. O primeiro deles é o automóvel quando declara que pretende "buscá-la de carro" (*CC*. p, 92), o que aponta para o luxo de possuir semelhante inovação para a época e, consequentemente, performar poder diante de seus iguais. Da mesma forma que exibir a mulher "mulata" em ambientes noturnos e privados o faz se sentir poderoso, ter um carro fortalece a ideia de que estão a seu dispôr os produtos da modernidade industrial. Lima Barreto, com isso, consegue mobilizar conjuntamente o corpo oriundo do choque colonial (um produto da modernidade no século XVI) e o automóvel (um produto da modernidade no século XIX).

Além disso, o deslumbramento da "Paris dos trópicos" também encontra um referente na inclusão de um jovem de fora do Rio de Janeiro: "Era um visitante ocasional, recém-chegado, talvez, do interior, que procurava ali uma curiosidade, um prazer da cidade" (*CC*, p. 93). Apesar de breve, não parece ser gratuita a inclusão desse personagem, que sequer nome recebe. Ao descrevê-lo, o narrador levanta as noções de "curiosidade" e "prazer", dois elementos imprescindíveis à experiência urbana da *Belle Époque*.

O texto de Lima Barreto lida com a sedução da cidade grande, algo que em Baudelaire já havia surgido não apenas na poesia, mas também em ensaios como *O pintor da vida moderna*. Do mesmo modo, Edgar Allan Poe, no conto "O homem da multidão", de 1840, tematiza a sedução pelo mistério que apenas a metrópole moderna pode causar. O autor carioca, todavia, inova ao absorver essa tradição e introduzir um tema absolutamente brasileiro: a violência colonial da miscigenação, uma vez que o "prazer da cidade" aparece aqui em sintonia ao desejo europeu de "conquista" e "exploração".

Nessa cidade, a propósito, que se tornara um entrecruzamento de tantas outras, a língua portuguesa perde espaço, pois não era "moderno" falar o idioma nacional: "Sílabas

breves do francês, sons guturais do espanhol, dulçorosas terminações italianas, chocavam-se, brigavam. Do português nada se ouvia, parecia que se escondera de vergonha" (*CC*, p. 95). Esse palco da modernidade urbana, portanto, sintetiza um projeto de país que recusa a si mesmo, o Brasil envergonhado do Brasil, como define José Murilo de Carvalho (2019, p. 38 – 39). É exatamente por isso que Alice — a jovem "mulata" — não se realiza no Rio de Janeiro. Provavelmente, ela já havia percebido que a cidade que ali se erguia, em consonância a um país voltado para as teses eugenistas e "civilizatórias", não era uma casa habitável. Pelo contrário, seria apenas um território de desabrigo.

Curiosamente, Lewis Carroll publicara em 1865 o romance *Alice no país das maravilhas.* Analisando as influências de Lima Barreto, é pouco provável que o autor de Todos os Santos, mais afeito aos clássicos russos e franceses, tenha lido a obra britânica. De todo modo, consigo ver na Alice de Lima uma jovem que, ao cair deslumbrada num "país das maravilhas", vê-se presa e não sabe mais como voltar para casa. É interessante notar que a jovem não gosta do Rio de Janeiro, o que aponta para a sua tomada de consciência em relação à cidade que tentava, sem sucesso, conquistar.

> Alice, o comendador e o coronel sentaram-se a uma mesa redonda em frente à entrada. A ceia foi lauta e abundante. À sobremesa, os três convivas repentinamente animados puseram-se a conversar com calor. A mulata não gostara do Rio; preferia o Recife. Lá sim! O céu era outro; as comidas tinham outro sabor, melhor e mais quente. Quem não se recordaria sempre de uma frigideira de camarões com maturins ou de um bom feijão com leite de coco?
> Depois, mesmo a cidade era mais bonita; as pontes, os rios, o teatro, as igrejas.
> E os bairros então? A Madalena, Olinda… No Rio, ela concordava, havia mais povo, mais dinheiro; mas Recife era outra coisa, era tudo… (*CC*, p. 95).

O cassino segue sendo descrito com "um odor azedo de orgia" (*CC*, p. 93). Vale lembrar que esse conto foi escrito em 1904 e, portanto, mais de quinze anos antes de "Cló", mas alguns recursos parecem agradar o ficcionista, pois a atmosfera sinestésica e sensualizante do enredo converge em ambas as histórias: "A agitação que ia nela; as sedas roçagantes e os chapéus vistosos das mulheres; a profusão de luzes, o irisado das plumas, os perfumes requintados que voavam pelo ambiente transmudavam-na de sua habitual fisionomia pacata e remediada" (*CC*, p. 94).

Delineando o fim trágico da história, há um diálogo que assusta o comendador quando uma aproximação perturbadora entre ele e a amante é feita por um desconhecido. No excerto, o "faro" dos portugueses é novamente ressaltado.

> Um rapazola dissera:
> — Que "mulatão"!
> Um outro refletiu:
> — Esses portugueses são os demônios para descobrir boas mulatas. É faro.
> Ao passarem os dois, alguém, a quem ele não viu, maliciosamente observou:
> — Parecem pai e filha.
> E essa reflexão de pequeno alcance na boca que a proferiu calou fundo no ânimo do coronel.
> Os queixos eram iguais, as sobrancelhas, arqueadas, também; o ar, um não sei quê de ambos assemelhavam-se… Vagas semelhanças, concluiu o coronel ao sair à rua, quando uma baforada de brisa marinha lhe acariciou o rosto afogueado (*CC*, p. 94).

O enredo, então, aponta a horrenda revelação do incesto que surgiria em breve. No entanto, com um tom de tragédia grega, Lima Barreto já inclui, desde o começo da trama, uma espécie de vaticínio: "Nunca vi mulata igual. Como esta, filho, nem a que conheci em Pernambuco há uns vinte e sete anos!" (*CC*, p. 91). Esse recurso se desdobra pouco a pouco para que o leitor perceba a revelação que viria a seguir. O autor aqui não poupa na ironia ao fazer com que o comendador se refira à amante como "filha".

> — Você tem razão, disse o comendador; Recife é bonito, e muito mais…
> — O senhor, já esteve lá?
> — Seis anos; filha, seis anos; e levantou a mão esquerda à altura dos olhos, correu-a pela testa, contornou com ela a cabeça, descansou-a afinal na perna e acrescentou: comecei lá minha carreira comercial e tenho muitas saudades. Onde você morava?
> — Ultimamente à rua da Penha, mas nasci na de João de Barro, perto do hospital de Santa Águeda.
> — Morei lá também, disse ele distraído (*CC*, p. 95).

A moça, então, passa a narrar os sofrimentos pelos quais havia passado, momento em que duas temáticas contemporâneas vêm à tona: a violência contra mulheres e a negligência paterna. No caso do feminicídio, vale lembrar que Lima Barreto posicionou-se veementemente contra essa violência em crônicas com passagens memoráveis: "Deixem as mulheres amar à vontade. Não as matem, pelo amor de Deus!" (BARRETO, 2004, v. I, p. 168 – 169), ou ainda: "Eu não me cansarei nunca de protestar e de acusar esses vagabundos matadores de mulheres (…). A mulher não é propriedade nossa e ela está no seu pleno direito de dizer donde lhe vêm os filhos (BARRETO, 2004, v. I, p. 325). A violência contra a mulher também aparece no conto "A mulher do Anacleto", no qual o protagonista, após o casamento, "deu em maltratar fisicamente a pobre rapariga" (*CC*, p. 319).

Essa é, afinal, uma das múltiplas formas de desabrigo que conectam o tempo de Lima Barreto ao nosso. De acordo com os dados levantados pelo Instituto Datafolha, encomendados

pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, uma a cada quatro mulheres acima de 16 anos sofreu algum tipo de violência doméstica num intervalo de 12 meses entre agosto de 2020 e agosto de 2021, quando vigoravam as medidas de isolamento social devido à pandemia de covid-19. Suas casas, que deveriam representar acolhimento e abrigo, converteram-se em espaço de sofrimento para milhões de mulheres brasileiras. Segundo o estudo, são cerca de 17 milhões de mulheres vítimas de algum tipo de agressão nesse período (BITTAR, 2021).

Mobilizando as categorias de raça e classe, a situação é ainda mais grave, tendo em vista que, no ano de 2022, mais de 60% das mulheres vítimas de feminicídio eram negras (CONTRAFCUT, 2023). Dessa maneira, o combate à violência contra mulheres exige uma lente interseccional, fato do qual Lima Barreto tinha plena consciência. A saudade da mãe e o convívio próximo com a irmã Evangelina certamente influenciaram a forma como sempre se sensibilizou por essa causa. No seu diário, admite a preocupação que tinha com a irmã, pois tinha consciência dos riscos que ela corria com a aproximação de homens brancos: "Se a minha irmã não fosse de cor, eu não me importaria, mas o sendo dá-me cuidados, pois que, de mim para mim, que conheço essa nossa sociedade, foge-me o pensamento ao atinar porque eles as requestam" (*DI*, p. 27). Em "Um especialista", portanto, dedica parte considerável da trama a esse tipo de abuso.

> — Durante esses oito anos tenho rolado por esse mundo de Cristo e comido o pão que o diabo amassou. Passando de mão em mão, ora nesta, ora naquela, a minha vida tem sido um tormento. Até hoje só tenho conhecido três homens que me dessem alguma coisa; os outros Deus me livre deles! — só querem meu corpo e o meu trabalho. Nada me davam, espancavam-me, maltratavam-me. Uma vez, quando vivia com um sargento do Regimento de Polícia, ele chegou em casa embriagado, tendo jogado e perdido tudo, queria obrigar-me a lhe dar trinta mil-réis, fosse como fosse.
> Quando lhe disse que não tinha e o dinheiro das roupas que eu lavava só chegava naquele mês para pagar a casa, ele fez um escarcéu. Descompôs-me. Ofendeu-me. Por fim, cheio de fúria agarrou-me pelo pescoço, esbofeteou-me, deitou-me em terra, deixando-me sem fala e a tratar-me no hospital. Um outro — um malvado em cujas mãos não sei como fui cair — certa vez, altercamos, e deu-me uma facada do lado esquerdo, da qual ainda tenho sinal! (*CC*, p. 95 – 96).

Durante a conversa com o comendador, a personagem conta que seus infortúnios começaram com o abandono de seu pai. Pouco a pouco, Lima Barreto descortina o pavor do homem em descobrir que estava com sua própria filha, bem como a aflição dos leitores, que a essa altura já suspeitam qual será a conclusão do enredo. Eis a discussão colonial do conto, materializada pela presença do homem europeu que, em África, encontra a mulher e, posteriormente, volta ao continente no intuito de apropriar-se de suas riquezas.

> Ah! Tem sido um tormento… Bem me dizia minha mãe: toma cuidado, minha filha, toma cuidado. Esses homens só querem nosso corpo por segundos, depois vão-se e nos deixam um filho nos quartos, quando não nos roubam como fez teu pai comigo…
> — Como?… Como foi isso? interrogou admirado o coronel.
> — Não sei bem como foi, retrucou ela. Minha mãe me contava que ela era honesta; que vivia na Cidade do Cabo com seus pais, de cuja companhia fora seduzida por um caixeiro português que lá aparecera e com quem veio para o Recife. Nasci deles e dois meses ou mais depois do meu nascimento, meu pai foi ao Cabo liquidar a herança (um sítio, uma vaca, um cavalo) que coubera à minha mãe por morte de seus pais.
> Vindo de receber a herança, partiu dias depois para aqui e nunca mais ela soube notícias dele, nem do dinheiro, que, vendido o herdado, lhe ficara dos meus avós (*CC*, p. 96).

Por fim, envolvido com a mulher, enebriado por seu exotismo de "mulata", o comendador defronta-se com a terrível verdade: era sua filha. Se em "Cló" há uma brevíssima alusão indireta ao incesto, Lima nesse caso enfrenta a questão sem receio e, com ela, desfere um golpe certeiro nas hipocrisias, perversidades e injustiças do racismo. Afinal, o comendador estava prestes a fazer, com a própria filha, o que anos antes havia feito com a mãe da jovem.

> A mulata, que ainda não se havia bem apercebido do estado do comendador, respondeu ingenuamente: — Mamãe morreu em setembro de 1893, por ocasião da revolta… Ouvi contar essa história em fevereiro. É isso.
> O comendador não perdera uma sílaba; e, com a boca meio aberta, parecia querê-las engolir uma a uma; com as faces congestionadas e os olhos esbugalhados, a sua fisionomia estava horrível.
> O coronel e a mulata, extáticos, estuporados, entreolhavam-se.
> Durante um segundo nada se lhes antolhava fazer. Ficaram como idiotas; em breve, porém, o comendador, num supremo esforço, disse com voz sumida:
> — Meu Deus! É minha filha! (*CC*, p. 97).

O conto termina em aberto, com o espanto do comendador e sem sabermos sua reação. Retomo, nesse ponto, as considerações de Bataille: "Existe em nós algo de mais firme que o horror ao incesto? (…) É inumano aos nossos olhos unir-se fisicamente ao pai, à mãe — e igualmente ao irmão ou à irmã" (1987, p. 35). Dentro do nosso sistema de crenças e condutas, o incesto é inumano, como definido pelo intelectual francês, mas, além disso, uma interdição que opera na lógica do inominável, do repulsivo e do abjeto. Não há definição possível para tal ato e somente cogitá-lo perturba a ordem lógica que organiza a experiência ocidental e burguesa de estar no mundo.

As afirmativas de Bataille, no entanto, podem ser racializadas. Por conta disso, o tema do incesto na narrativa de Lima Barreto mescla-se ao drama da miscigenação violenta. Nesse

caso, então, essa impensável interdição funciona como denúncia dos horrores causados pelo contato agressivo do homem branco com mulheres racializadas. Nogueira, a propósito, vê nesse movimento da história de Lima uma inversão na balança colonial da "civilidade" x "selvageria.

> O apetite sexual do português assume caráter animalesco, selvagem, levando a uma situação pautada pela lógica do absurdo, a violação da proibição do incesto entre pai e filha, norma básica de convivência humana. Com isso, os pares da relação "humano, não-humano" são deslocados, ficando os portugueses no polo animal, irracional, não-humano. Ao mesmo tempo, a narrativa restaura a humanidade das mulheres afro-brasileiras, desmistificando as representações da sua sexualidade selvagem (NOGUEIRA, 2022, p. 227).

Tal como a descoberta de Édipo, que fere irremediavelmente os próprios olhos ao descobrir seu crime, o comendador se vê diante de uma inominável violação. No conto, porém, não são os olhos do personagem que perdem a capacidade de ver, mas sim os nossos próprios olhos de leitores, uma vez que, após o impacto da descoberta, o narrador interrompe o desenrolar da trama. Logo, o desfecho trágico existe, mas não se desenvolve com fôlego. Em vez disso, pega-nos de surpresa, deixando para a imaginação leitora a recriação do destino dessas personagens.

Nesse sentido, lanço a hipótese de que Lima Barreto criou uma literatura de *corpos interrompidos*. "Cló" e "Um especialista" são narrativas em suspenso, pois o final delineado pelo autor não é assertivo em nenhum dos casos. Em "Cló", a cena da sedução se interrompe sem que saibamos o que acontecerá entre a jovem fantasiada e doutor André. O adultério se concretiza? A sedução de "preta mina" teve sucesso? São perguntas sem resposta para o leitor, assim como não sabemos com detalhes o desenrolar da narrativa em "Um especialista" após a descoberta do incesto.

Esse mesmo acontece em diversas obras de Lima Barreto, dentre narrativas curtas e longas. Em seus três mais famosos romances, por exemplo, conhecemos Policarpo Quaresma, cujo triste fim não é demonstrado em cena própria para o leitor; o escrivão Isaías Caminha, de quem também não temos informações precisas sobre o destino após ser chamado de "tolo"; e Clara dos Anjos, a jovem suburbana que descobre "não ser nada nesta vida" e tem, igualmente, um futuro em aberto.

Com efeito, a análise detalhada desse recurso em seus romances e contos exigiria uma outra tese dedicada especificamente à observação dessa estratégia, assim como uma reflexão muito mais consistente sobre esses gêneros narrativos e suas propriedades formais. Entretanto,

parece coerente argumentar que a interrupção, numa história que termina *in media res*, não opera apenas como recurso da tessitura narrativa, mas também como metáfora de uma violenta experiência corporal, interrompida pela colonialidade. Se o racismo impede que sujeitos negros elaborem a própria experiência de ser e estar no mundo, a escrita de Lima Barreto faz da interrupção um recurso potente para traduzir em literatura a vivência afrodiaspórica do Brasil.

Lima Barreto suspende de propósito a ação e, com isso, dá forma a uma certa ambivalência de não-narrar enquanto narra, pois é essa a experiência da escravidão, isto é, resgatar memórias em uma linguagem da contramão. Seguindo essa hipótese sobre corpos interrompidos, o escritor conseguiu com sucesso achar uma forma que atendesse ao conteúdo que lhe interessava explorar. Afinal, afirmou em seu diário que tinha como plano escrever a *História da Escravidão Negra no Brasil* (*DI*, p. 4). Diante de uma história de traumas, violências e rupturas, a interrupção foi a forma encontrada por Lima para abarcar um conteúdo tão complexo. De certo modo, foi assim que escreveu a História da escravidão. Ao interromper os corpos de suas personagens e cortar subitamente o fio das narrativas das quais faziam parte, Lima Barreto realizou seu sonho confessado no diário ainda jovem em 1903 e, por intermédio da ficção, contou essa história que, ainda hoje, tantos se recusam a admitir.

Portanto, vítima de tantas frustrantes interrupções ao longo da vida, inclusive das obras que deixou incompletas, Lima Barreto criou uma literatura de narrativas, igualmente, interrompidas. Sem que saibamos o que, de fato, ocorre com Cló, doutor André, o comendador e sua filha; devemos nos acostumar com a interrupção. É na suspensão das certezas que a ficção barretiana esconde sua maior potência de significar.

Não por acaso, a própria vida do autor foi também interrompida cedo, vítima do álcool, do racismo e da angústia que de perto o acompanhou. No entanto, sua escrita, atual e urgente, segue viva não apenas como um protesto contra as injustiças do Brasil, mas também como recordação de que a linguagem pode manter em nós aquilo que o racismo interrompe.

A BANALIDADE DE UMA FERIDA: LENDO "UMA CONVERSA VULGAR"

"Uma conversa vulgar" é outro texto de Lima Barreto que permite uma reflexão interseccional sobre o desabrigo. Publicado pela primeira vez na coletânea *Histórias e sonhos*, de 1920, o conto também explora o tema da miscigenação. Bandeira, o narrador em primeira

pessoa, conta a história de um dia qualquer em que fora visitar Florêncio, avô de um amigo que fizera na época do colégio. A história se passa no plano memorialístico, anos depois do fato em si ter acontecido. O amigo da escola já havia falecido, mas ficara para o protagonista a amizade com seu avô, o "velho Florêncio, cujas conversas muito apreciava" (*CC,* p. 267). O senhor havia se aposentado como escrivão do almoxarifado da Marinha e buscava agora uma vida pacata.

Bandeira revela o dedo de Lima Barreto quando se refere ao funcionarismo público, posição que o personagem, assim como o próprio escritor, ocupara após abandonar os estudos. Uma de suas grandes alegrias era passar o final de semana na casa do avô de seu falecido amigo, da qual sentia "saudades quando saía de manhã, segunda-feira, para vir a morrinha da repartição" (*CC*, p. 268). No dia em que se passa o fato rememorado na história, Bandeira acompanha Florêncio para receber o dinheiro mensal de sua aposentadoria.

Decide, então, faltar o trabalho na repartição pública e seguir para o Tesouro com o admirável senhor, cujas narrativas tinham, para Bandeira, "o pitoresco e o encanto singular de ser como as 'memórias' vivas do Rio de Janeiro" (*CC*, p. 268). Dentre as anedotas de Florêncio, o narrador nos revela que era possível se informar sobre os acontecimentos da cidade "quase desde a coroação e sagração de Pedro II, em 1841, até nossos dias" (*CC*, p. 268). Logo em seguida, complementa: "Apreciava-o muito por isso, e, sem precisar provocá-lo, bastava um incidente qualquer, uma velha casa avistada, em qualquer parte, um encontro, um sobrenome, para ele me contar histórias pitorescas da vida social, política, sentimental ou escandalosa do Segundo Reinado" (*CC*, p. 268).

Seu idoso amigo, como se vê, é estabelecido na narrativa como metonímia da própria memória carioca e, sendo o Rio a capital da República, é também uma metonímia da memória nacional. Há, portanto, um narrador jovem, produto de uma geração que, deslumbrada, convivia com a "modernidade" e, ao seu lado, uma espécie de guardião do passado monárquico do século XIX, de quem poderíamos ouvir o que formou a República que Lima Barreto conhecia. Ao saírem do Tesouro com o dinheiro da aposentadoria, Bandeira tem a impressão de que Florêncio procura por alguém no largo de São Francisco, momento no qual as descrições de cor e raça social emergem como ponto crucial da trama.

> Notei que ele olhava para um lado e outro, como procurando alguém. Quase no meio da praça, quando a atravessamos, em direitura à rua do Ouvidor, veio a seu encontro um homem, não muito velho, orçando aí pelos quarenta e poucos, mas avelhantado, sujo mesmo, barba por fazer. Era mulato claro, de feições regulares. Logo que se

> apertaram as mãos, Florêncio disse ao outro:
> — Você não foi ao Tesouro!
> — Atrasei-me…
> E gaguejou, sem encontrar desculpa.
> O velho meu amigo não esperou que ele a encontrasse e foi dizendo:
> — Você não toma juízo… Onde você está morando?
> — No mesmo quarto, "seu" Florêncio.
> — Por que não vai para casa descansar um pouco?
> — "Seu" Florêncio, é longe… Aqui sempre faço os meus biscates… (*CC*, p. 268 – 269)

O personagem que aparece então é "mulato claro" e, como de costume, as variações de cor são fundamentais para Lima Barreto. Florêncio aparenta ter algum tipo de relação com o homem de trajes rotos, o que é, para Bandeira, uma surpresa. Mais uma vez, vemos também o tema do homem negro que não pode retornar para casa, dado que, com apenas uma frase, o escritor sintetiza simbolicamente o desabrigo de morar longe demais do centro para que pudesse descansar. Uma realidade, aliás, mais atual do que nunca num cenário em que milhões de brasileiros precisam, todos os dias, deslocar-se por horas nas precárias condições do transporte público para que possam sobreviver em seus empregos. No caso do conto, Florêncio nitidamente se preocupa com o bem-estar do "mulato" misterioso e, para ajudá-lo, "puxou uma nota de dez mil-réis e deu-lha" (*CC*, p. 269). Isso desperta a curiosidade de Bandeira em descobrir quem era o homem.

> — Você conhece esse homem?
> — Não.
> — É filho do visconde de Castanhal.
> — Como? O capitalista?
> — Sim; o capitalista.
> — Não se acredita (*CC*, p. 269).

A história, então, como num sistema de encaixes, passa para uma narração dentro de outra narração. Esse método de situar as histórias "em abismo" acontece também em "Dente negros e cabelos azuis", "O homem que sabia javanês", "Por que não se matava" e outros momentos da ficção curta barretiana. É interessante perceber, no caso de "Uma conversa vulgar", que o encaixe é duplo, pois Bandeira já está narrando suas memórias dentro da narrativa principal em 1ª pessoa, mas dentro delas há outra camada quando Florêncio passa a contar uma outra história.

> — Vou contar a você como ele o é. Quando Castanhal chegou aqui era simplesmente José da Silva. Homem tenaz, abriu, onde hoje é a luxuosa rua Gonçalves Dias, antiga dos Latoeiros, uma casa para vender leite em copos, em garrafas e laticínios. Não havia dessas casas na cidade e logo foi a dele se

> afreguesando. Silva atendia à freguesia na sala; e no interior, para encher as garrafas, lavar os copos, cozinhar para ele e tratar da sua roupa, tinha uma preta com quem vivia amasiado. (…) O Silva e a crioula tiveram um filho e o mulatinho cresceu até aos cinco ou seis anos, na leiteria de Silva, conhecido dos fregueses como filho dele. Assim o conheci. Passaram-se cinco ou seis anos sem que eu soubesse do Silva, crioula e filho, quando, indo a Catumbi e passando na porta de uma estalagem, vejo aproximar-se de mim uma crioula que me tratava pelo nome. Disse-me que era a rapariga de José da Silva, em cuja casa de laticínios me conheceu. Há três anos — é ela a falar — ele, o Silva, a abandonara, para casar-se convenientemente. Nada dera a ela nem ao filho; e a sua vida, com o pequeno Ernesto, havia sido até aquele dia um tormento de angústia e de misérias (*CC*, p. 269 – 270).

Florêncio, então, conta a Bandeira os sofrimentos da mulher negra ao ser abandonada pelo comerciante branco e explica ao amigo mais jovem que fez o que pôde para ajudá-la: "Falei a minha mãe que a admitisse em casa ao que ela acedeu; e, por minha vez eu, que já estava na Marinha, consegui colocar o molecote no arsenal como aprendiz" (*CC*, p. 270). Como já percebemos em "Cló" e "Um especialista", Lima Barreto esteve atento à complexa situação da mestiçagem no Brasil. Assim como na história de Alice com o comendador, bem como no conto "Clara dos Anjos", que deu origem ao romance, o abandono paterno por parte do homem branco opera como síntese dos infortúnios que atingem a mulher negra, a qual se torna mãe de seus filhos, mas com quem o casamento não é cogitado.

Lima Barreto discute também a crença eugênica de que os negros seriam "degenerados" e, por isso, mais suscetíveis aos vícios. Para tanto, aborda o tema muito pessoal do alcoolismo. Mais de dez anos antes, em uma triste passagem de seu diário, no dia 16 de julho de 1908, havia escrito: "Vai me faltando a energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o Álcool me dá prazer e me tenta… Oh! meu Deus! Onde irei parar?" (*DI*, p. 60). No caso do conto, Lima Barreto tematiza o drama do alcoolismo para retratar as crenças racistas do determinismo racial, segundo as quais haveria um "ponto fraco" nos mestiços devido à sua "degeneração".

> — (…) Há não sei que desgosto recalcado nessa gente, não sei que ponto fraco, que rachadura, que eles acabam sempre arrebentando de alguma forma. Este Ernesto depois da morte da mãe deu em beber. Perdeu o emprego e vive agora como você vê. Tenho muita pena dele, dou-lhe dinheiro, sabendo mesmo que é para beber; mas não sei que coisa me diz que tenho alguma culpa nas carraspanas que transformaram esse rapaz ou na razão da transformação que o levou a bebedeiras contínuas, que me apiedo dele, do seu vício e lhe dou dinheiro (*CC*, p. 270).

O ficcionista coloca na boca de Florêncio a dúvida sobre o "desgosto recalcado nessa gente". Todavia, Lima Barreto questiona as crenças inabaláveis da eugenia ao explicar que Ernesto "depois da morte da mãe deu em beber". Ou seja, não se tratava de um determinismo

biológico, mas sim de uma consequência dos dramas que precisou enfrentar. Isso, aliás, nos faz pensar no alcoolismo do próprio escritor, que passou a vida toda lidando com a falta da mãe.

Além disso, Florêncio sente ter "alguma culpa nas carraspanas que transformaram esse rapaz", razão pela qual se apieda e lhe dá dinheiro. Como eu interpreto a presença de Florêncio como a própria memória de formação do Brasil, a dívida que sente ter, mas não compreende, torna-se, então, a própria ferida colonial do país. Em outras palavras, não há nenhuma dívida literal do homem para o rapaz "mulato", mas uma necessidade profunda de reparação histórica, da qual Lima Barreto tinha plena consciência. Florêncio também representa a narrativa de formação nacional porque, diante do espanto de Bandeira, afirma ser normal a atitude do visconde de Castanhal em deixar para trás a mulher negra e seu filho, resultado de um país calcado na crença de que ao homem — sobretudo branco e de classe média ou alta — é dado o direito de "aventurar-se" inconsequentemente, como tem ocorrido desde os primeiros momentos da colonização portuguesa.

> — Que pai!
> — Não há muito que censurá-lo. Hoje, não sei; mas, naquele tempo, essas ligações preliminares, introito e prefácio do venerável casamento com bênção sacerdotal e sacramental da igreja, eram admitidas; e as suas rupturas simples, inflexíveis, assim como a do Silva com a mãe do Ernesto, não vexavam ninguém.
> Os futuros sogros, para dar o "sim" aos futuros genros, só admitiam uma coisa: e que elas, as rupturas, se realizassem e os seus genros futuros nunca mais procurassem, não só as raparigas, o que era justo, mas o filho ou filhos também… (*CC*, p. 270).

O conto de Lima escancara, cerca de trinta anos após o fim da escravidão, a realidade grave de um país construído sobre privilégios de raça, gênero e classe. Florêncio, que recordava com detalhes a coroação de D. Pedro II no século anterior, não censura a negligência do visconde justamente porque, nas memórias que constroem o Brasil, é essa a atitude esperada dos homens brancos. Os frutos das relações inter-raciais, desse modo, eram as crianças "bastardas" que não tinham espaço nos discursos oficiais de um país que pretendia se embranquecer. Logo, a mãe desse "mulato claro", que já está morta e é evocada na história apenas por uma lembrança distante, é a forma que Lima Barreto encontrou para denunciar o desabrigo da mulher afro-brasileira

Ao final do conto, Florêncio e Bandeira seguem conversando e chegam à avenida Central (atual avenida Rio Branco no Rio de Janeiro). Construída em 1905, era um símbolo de *glamour* e modernidade na capital da República: "Nós tínhamos chegado à avenida Central. A

moderna via pública tinha o movimento do costume: os mesmos mirones, os mesmos estafermos com as mesmas caras idiotas para as mulheres e moças que passavam" (*CC*, p. 271). É justamente na exuberante avenida que encontram outra personagem inusitada, para mais uma surpresa do narrador. É esta, então, a última passagem do conto.

> Subitamente, Florêncio pega-me pelo braço e, apontando, diz:
> — Você sabe quem é aquela moça que vai ali?
> — Onde?
> — Com aquelas duas senhoras?
> — Quem é?
> — É a filha mais moça do Castanhal; é irmã do Ernesto que acabamos de deixar.
> Ainda me demorei olhando pelas costas a moçoila que seguia em direitura à rua do Ouvidor; e considerei bem o seu vestuário caro, na moda, de cujo corpete surgia o pescoço bem modelado e de uma linda tinta moreno-claro (*CC*, p. 271).

Logo depois de descrever Ernesto como sujo, de vestes inapresentáveis e alcoolista, Lima Barreto introduz na narrativa, como que de relance, uma figura oposta: sua irmã com "vestuário caro, na moda", cuja pele é descrita como "uma linda tinta moreno-claro". Sendo mais uma das histórias "interrompidas" de Lima Barreto, há muitos significados possíveis nessa cena. O encontro com a misteriosa irmã, cujo rosto Bandeira nem chega a ver, não se desenvolve e "suspende", sem respostas, a nossa expectativa.

Considerando a eugenia e a crença em determinismos que depreciavam a população mestiça, Lima Barreto vira uma chave crucial ao final da história. Bandeira percebe que nada há de categórico na predestinação dos "mulatos" em se "degenerarem", tendo em vista que a irmã de Ernesto surge não apenas na avenida Central, palco da modernidade republicana, mas também com trajes que operam como índices narrativos de sua posição social. Ao criar na história uma mulher negra desabrigada pelo descaso de um homem branco, mas terminar o conto com a beleza de sua filha, o autor nos permite cogitar uma forma de superação à violência do racismo.

Lima Barreto tinha dimensão das vivências de mulheres racializadas no Brasil de seu tempo, mas elaborou na literatura uma imagem positiva dessa mulher, desmantelando o destino trágico que a eugenia atrelava à mestiçagem. Essa preocupação faz lembrar, aliás, de seus conselhos à irmã Evangelina registrados no diário: "Minha irmã, esquecida que, como mulata que se quer salvar, deve ter um certo recato, uma certa timidez, se atira ou se quer atirar a toda a espécie de namoros, mais ou menos mal intencionados, que lhe aparecem" (*DI*, p. 27).

O título dessa breve história é uma "conversa vulgar" porque "vulgar" é também aquilo que ocorre sem cerimônias no cotidiano, o que me faz pensar na força desse texto. Afinal, ao construir Florêncio como representante da memória que forjou o Brasil, a conversa "vulgar" é a violência da miscigenação repetida todos os dias sem gravidade e à qual mulheres negras e mestiças sobrevivem todos os dias.

O RACISMO NA "ERA DO AUTOMÓVEL": LENDO "UM E OUTRO"

Mais uma figuração da interseccionalidade entre gênero e raça está no conto "Um e outro". Nesse enredo, Lola é mulher espanhola que, vindo para o Brasil, torna-se amante de Freitas, um homem de posses. Lima Barreto discute, novamente, o tema da infidelidade, pois o mote da história é o envolvimento de Lola com um motorista por cujo carro nutria verdadeiro fascínio. O motorista com quem se envolve é chamado de *chaffeur* e "Lima fazia questão de escrever o termo no idioma original, de modo a destacar a ironia e a importância desse tipo de símbolo social. Lola era mulher vaidosa, julgava a todos e se achava superior" (SCHWARCZ, 2017, p. 296).

A atração da protagonista pelo *chaffeur* se dá única e exclusivamente pelo encanto que a máquina causava nela, indicando a força do automóvel como símbolo da modernidade durante a *Belle Époque*. Assim como as luzes e as vitrines funcionam como um fetiche moderno em "Cló" e o cinema chama a atenção do protagonista em "O moleque", o carro surge aqui como um objeto de desejo quase indescritível. Ela não quer o homem por trás do volante, mas sim a máquina que ele dirige. Trata-se, pois, de uma inversão da lógica comum entre homem e máquina, visto que, nesse caso, o homem não mais conduz a máquina. É a máquina quem conduz o homem, cuja existência passa a ser secundarizada no que diz respeito ao desejo que desperta.

> O automóvel, aquela magnífica máquina, que passava pelas ruas que nem um triunfador, era bem a beleza do homem que o guiava; e, quando ela o tinha nos braços, não era bem ele quem a abraçava, era a beleza daquela máquina que punha nela ebriedade, sonho e a alegria singular da velocidade (*CC*, p. 83).

Como se vê, Lola valorizava sua imagem pública e o status que poderia adquirir socialmente. Há uma vasta reflexão a ser feita no que se refere à relação entre o automóvel e o desejo. A protagonista espanhola, desejando o "progresso" que poderia ter em Paris, vê no Rio de Janeiro um território propício para satisfazer a própria sede pelas luzes sedutoras do

capitalismo industrial. No entanto, por trás dessa camada principal, Lima Barreto não deixa passar despercebido o tema da raça e do gênero, sintetizando uma relação hierárquica entre a mulher europeia e as periféricas que a circundam.

> Que as vagabundas comuns morressem, vá! Que as criadas morressem vá! Ela, porém, ela que tivera tantos amantes ricos; ela que causara rixas, suicídios e assassinatos, morrer, era uma iniquidade sem nome! Não era uma mulher comum, ela, a Lola, a Lola desejada por tantos homens; a Lola, amante do Freitas, que gastava mais de um conto de réis por mês nas coisas triviais da casa, não podia nem devia morrer. Houve então nela um assomo íntimo de revolta contra o destino implacável.
> Agarrou a blusa, ia vesti-la, mas reparou que faltava um botão. Lembrou-se de pregá-lo, mas imediatamente lhe veio a invencível repugnância que sempre tivera pelo trabalho manual. Quis chamar a criada: mas seria demorar. Lançou mão de alfinetes (*CC*, p. 81).

Atento à cultura escravocrata do país, Lima Barreto frisa no conto escrito em 1913 a "invencível repugnância" pelo trabalho manual, reflexo de uma sociedade que delegava aos escravizados esse tipo de atividade e que, até hoje, estigmatiza trabalhos braçais. Os significados do trabalho dizem muito sobre determinada sociedade, de modo que Lola não consegue suportar a ideia de estar no mesmo patamar que as criadas.

Norberto Back (2012) explica que o esforço físico já era estigmatizado na Antiguidade Clássica, quando os gregos viam no ócio uma prática socialmente elevada, pois era o tempo livre que lhes permitia se dedicarem à Filosofia, às artes e ao pensamento político. Platão, por exemplo, condenou o trabalho que, para o pensador grego, constituía uma prática degradante. Com a ascensão do Cristianismo nos séculos finais da Antiguidade, a premissa católica de trabalho como penitência ganha força e, no contexto medieval, a nobreza não se dedicava aos trabalhos braçais, atividades relegadas aos servos da gleba. Isso se conecta ao fato de que, na tradição judaico-cristã, um dos castigos de Adão ao ser expulso do Paraíso foi justamente a necessidade de ter que trabalhar, agora que não teria mais as benesses do Éden. O próprio termo trabalho, aliás, vem do latim *tripalium*, que por sua vez designa um instrumento de tortura composto por três estacas.

Uma ideia mais positiva em torno do trabalho surge, paulatinamente, apenas a partir dos séculos XII e XIII, quando ganham corpo na Europa as primeiras organizações sociais da burguesia. Com o Renascimento, floresce a ideia de que o trabalho não é um castigo, mas sim um caminho de realização do homem. Tudo isso pavimenta o caminho ao longo da Idade Moderna para que os ideais burgueses culminassem na máxima de que "o trabalho dignifica o

homem", um dos motes que impulsionou a Revolução Francesa, nos momentos finais do século XVIII.

No contexto colonial, o trabalhador negro escravizado ocupa as posições ligadas aos trabalhos braçais e, no caso do Brasil, tudo se intensifica quando associado ao princípio católico da penitência. Conforme explica Max Weber (2004) no clássico estudo *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, sociedades protestantes desenvolveram o capitalismo com mais fôlego justamente por conta da forma como o trabalho era visto pelas religiões. Diferentes da lógica católica, os calvinistas, por exemplo, associavam a riqueza à predestinação divina e, por consequência, tratavam o trabalho de forma distinta.

Em suma, criou-se no Brasil a ideia de que o trabalho que dá *status* social deveria ser o das classes intelectuais. Segundo o pensamento da elite nacional, "as classes superiores são as do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são do corpo, do trabalho braçal e muscular que a aproxima dos animais" (SOUZA, 2019, p. 22). É dessa tradição que Lima Barreto nos fala quando inscreve na história a repulsa de Lola em trabalhar como a gente "de cor", o que aponta para a discriminação racial que surge adiante no enredo quando a europeia encontra Rita.

> Num dado momento, alguém passou que lhe fez crispar a fisionomia. Era a Rita. Onde ia àquela hora? Não lhe foi dado ver bem o vestuário dela, mas viu o chapéu cuja *pleureuse* lhe pareceu mais cara que a do seu. Como é que arranjara aquilo? Como é que havia homens que dessem tal luxo a uma mulher daquelas? Uma mulata… (*CC*, p. 85).

Lançando mão do discurso indireto livre, percebemos que "uma mulata" é característica decisiva para que Lola se sinta superior, pois ela sabia que "ser branco é uma fonte de privilégios que se estende por todas as esferas da vida social" (MOREIRA, 2019, p. 153). Ser branco é performar poder todos os dias, ainda que por vezes não se tenha consciência disso. Quando Lola encontra Freitas, a "mulata" Rita mais uma vez aparece, mas a reação de seu amante não agrada a mulher espanhola.

> Passou de novo a Rita. Lola aproveitou o momento e disse:
> — Lá vai aquela "negra".
> — Quem?
> — A Rita.
> — A Ritinha?… Está agora com o "Louro" *croupier*, do "Emporium".
> E em seguida acrescentou:
> — Está muito bem.
> — Pudera! Há homens muito porcos.
> — Pois olha: acho-a bem bonita.
> — Não precisavas dizer-me. E como os outros… ainda há quem se sacrifique por

vocês (*CC*, p. 85 – 86).

Kilomba argumenta que, devido aos estereótipos racistas que circundam os corpos femininos afrodiaspóricos, as mulheres brancas temem que a mulher negra seduza seus homens, e "homens *brancos*, por sua vez, a veem como um corpo sexualizado desejável" (KILOMBA, 2019, p. 142). É um desdobramento da "criação" do corpo negro. Quando se produz o Outro, surgem com ele crenças, estereótipos e práticas também associadas a esse corpo.

No caso da mulher negra, em consequência do fato de ter sido colonialmente relacionada à iniciação sexual dos homens brancos, é frequente ainda hoje o imaginário de "ameaça" à ordem familiar heterossexual e monogâmica das famílias brancas. Assim, se os homens negros são vistos como um perigo contra a "inocência" de mulheres brancas, as mulheres negras são também enquadradas como perigosas, visto que o estereótipo racista as atribui o papel de ardilosas "sedutoras", graças às quais o homem branco abandonaria sua esposa. De volta aos escritos de Gilberto Freyre, há relatos cruciais sobre a gênese dessas práticas no Brasil colonial.

> Conhecem-se casos no Brasil não só de predileção mas de exclusivismo: homens brancos que só gozam com negra. De rapaz de importante família rural de Pernambuco conta a tradição que foi impossível aos pais promoverem-lhe o casamento com primas ou outras moças brancas de famílias igualmente ilustres. Só queria saber de molecas. Outro caso, referiu-se nos Raul Dunlop de um jovem de conhecida família escravocrata no Sul: este para excitar-se diante da noiva branca precisou, nas primeiras noites de casado, de levar para a alcova a camisa úmida de suor, impregnada de budum, da escrava negra sua amante (FREYRE, 2003, p. 368).

Como se nota, a excitação é entregue às mulheres negras ou mestiças, ao passo que o casamento é permitido às mulheres brancas. Não à toa, a metáfora de "destruir o lar" é ainda hoje repetida na referência a relacionamentos adúlteros e subsequentes divórcios. Tendo isso em vista, está-se diante de um grave vestígio colonial que, perversamente, transforma a vítima em culpada. Lima Barreto esteve extremamente atento a esses preceitos racistas e, munido com o talento literário de poucos, absorveu a realidade em sua ficção, produzindo obras-primas ainda repletas de significados.

Por fim, a fantasia de Cló, a descoberta de Alice, a conversa "vulgar" de Florêncio e a hostilidade contra Rita se unem em um único ponto: o fetiche que os séculos de escravidão construíram em torno dos marcadores sociais de raça e gênero. Por isso, esta tese é um projeto interseccional político-teórico pensado com cautela. Sendo otimista, almejo colaborar para um

diálogo transnacional sobre as diferentes formas de desabrigo. Afinal, a despeito da violência de um imaginário racista e da falácia eugênica, as personagens de Lima seguem firmes em suas existências tristemente trôpegas e ainda tão incertas.

4.2. MENINOS RUIVOS E LARES HOSTIS: FETICHES E INJUSTIÇAS NOS CONTOS DE LANGSTON HUGHES

> Tinha treze anos já e se tornara demasiado saudável e atraente para os olhos do irmão mais moço da madame, que tentou agarrá-la. Quando a viu assustada, chorando e contando o ocorrido, a patroa olhou-a desconfiada, pegou suas roupas e a devolveu à mãe. Não conseguia entender por que a madame ficara tão zangada com ela. Que foi que fizera de mais pra ser chamada de assanhada? Ah, essas madames são mesmo complicadas…
>
> — Lélia Gonzalez, *Mulher negra: um retrato*

> The true leap, Fanon wrote at the end of his *Black Skins*, *White Masks*, consists in introducing invention into existence. The buck stops with us.
>
> — Silvia Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom*

A TRAGÉDIA DE "MULATOS" NUMA HISTÓRIA AINDA EM ABERTO

Não é novidade afirmar que o contato colonial é o toque do trauma. Nesta seção, exploro as representações desse choque por intermédio das mulheres negras presentes nas histórias de Langston Hughes. Prolongando o que examinei na ficção de Lima Barreto, mas ressaltando suas importantes divergências, observaremos a seguir como a mestiçagem também interessou o autor estadunidense num momento em que as leis de segregação faziam da brancura uma dádiva disputada.

De início, analiso "*Red-headed Baby*", cujo enredo gira em torno de Mister Clarence, um homem branco ruivo, e Betsy, uma mulher negra de pele clara. Na história, Clarence volta para a casa de Betsy na Flórida anos depois de terem se envolvido sexualmente e descobre, horrorizado, que a mulher havia engravidado. Com essa trama, Langston Hughes põe em cena a miscigenação como um tema trágico no contexto dos Estados Unidos e, sobretudo, a questão do embranquecimento populacional. Do mesmo modo, cria na ficção mais um pai violento e negligente, uma temática que, como em Lima, não passa despercebida.

Em seguida, leio "*A Good Job Gone*". Nesse conto, o escritor apresenta um jovem negro que consegue um ótimo trabalho como empregado de Mr. Lloyd, um homem branco e rico de Nova York. O rapaz não esperava, no entanto, que seu patrão ficaria obcecado com Pauline, uma mulher negra que conhecera no Harlem. Hughes nos convida a refletir sobre a

objetificação — e o desabrigo — da mulher negra, mas também sobre uma fundamental relação de poder, política e espaço, o que, nesse caso, materializa-se na figuração do Harlem como um território "exótico" e "distante" para o homem branco.

Por fim, no caso de "*Cora Unashamed*", o ficcionista elabora uma derradeira história de superação ao desabrigo. Cora é uma mulher negra que passou décadas de sua vida sendo explorada como empregada doméstica da rica família branca Studevant. Impedida de ser mãe, vítima de diferentes violências, a protagonista da trama precisa enfrentar a relação abusiva que tinha com seus patrões para que, junto de sua família, conseguisse erguer uma casa que lhe servisse de abrigo.

Essas narrativas, no conjunto da coletânea *The Ways of White Folks*, demonstram a preocupação de Langston Hughes com a segregação racial de seu tempo. Em sua juventude, quando publicou essa quatorze histórias, lidou com o racismo de forma violenta em sua literatura. Não surpreende, portanto, que os temas das histórias a seguir sejam brutais. Como veremos, o desabrigo surge em múltiplas formas, mas há um ponto de convergência em todas essas mulheres: elas lutam para ocupar casas que não lhes pertencem.

Para Angela Davis, as mulheres negras, durante a vigência de todo o regime escravocrata, eram destituídas de sua humanidade e, consequentemente, não eram enxergadas como corpos possíveis de elaborar a maternidade, pois "elas eram 'reprodutoras' — animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar" (DAVIS, 2016, p. 19). Langston Hughes não só é um herdeiro direto dessa linguagem escravocrata pelo momento em que nasceu, mas também pela influência da avó Mary Patterson Langston, de quem aprendeu uma série de histórias da tradição oral afrodiaspórica.

Nesse caso, é relevante também lembrar a relação de Langston Hughes com seu pai. A autobiografia *The Big Sea*, de 1940, tem um capítulo inteiro dedicado ao pai e aos conflitos dessa presença em sua vida. O escritor apenas conviveria com essa figura paterna na adolescência, quando se mudou para o México durante a adolescência. Com essa vivência, a imagem heroica que idealizara em sua mente na infância foi brutalmente frustrada pelo belicoso convívio. Ao longo da autobiografia, aliás, é triste perceber como esse sonho infantil de conhecer o pai se converte em ódio à ausente figura.

Com isso em mente, do mesmo modo que o tema surge em "Clara dos Anjos", "Um especialista" e "Uma conversa vulgar", uma questão importante nas histórias de Hughes é a

paternidade negligente. No mesmo escopo, esse tema se une à questão da miscigenação. Seja na existência literal de uma criança mestiça rejeitado, seja no contato entre homens brancos e mulheres negras sem um final feliz possível, esse impacto da mistura racial e do *Tragic Mulatto* é o pilar dos três contos.

Em toda a obra do autor, a primeira ocorrência dessa discussão é, ainda na juventude, o poema "Cross" (1925). Segundo Arthur P. Davis, crítico literário e escritor da geração de Langston Hughes, a repetição do *Tragic Mulatto,* em diferentes momentos de sua vida e diversos gêneros literários, sempre se conecta a uma "violenta rejeição" (1955, p. 200, tradução minha). Ao analisar os jovens mestiços na ficção de Langston Hughes, Arthur P. Davis chega à bela conclusão de que "eles queriam duas coisas simples, mas fundamentais: um lar e um pai" (*ibidem*, p. 203, tradução minha).

Talvez toda a obra de Langston Hughes tenha sido a busca por um lar. Criou crianças que, como ele, sobreviveram aos segregados Estados Unidos da primeira metade do século XX, bem como homens e mulheres que, diante do trauma, não puderam ter um lar. No entanto, fez de sua obra uma potente ferramenta política de sonho e força, sem nunca desistir de ter uma terra que fosse, finalmente, sua.[94] Está-se diante, enfim, de um corpo desabrigado que, na literatura, criou outros corpos em desabrigo no desejo insistente de ser acolhido.

Lembremos que, em 1920, ao sair da segunda internação psiquiátrica, Lima Barreto não terminou o romance *Cemitério dos Vivos*, que havia iniciado no manicômio. Em vez disso, fez questão de retornar aos originais de *Clara dos Anjos* e, pouco depois, em 1922, faleceu. Era como se sentisse a morte se aproximando e precisasse, antes de partir, concluir a trajetória de Clara dos Anjos, a única protagonista feminina de seus romances e a única obra dedicada à mãe. O drama da miscigenação, como se nota, foi a questão que tanto Lima quanto Hughes perseguiram ao longo de toda a vida.

Neste capítulo, portanto, demonstro que, na história de "*Red-headed Baby*", o desabrigo não é superado. Por outro lado, em "*A Good Job Gone*", o desabrigo é contornado e, por fim, é finalmente vencido em "*Cora Unashamed*". Isso se conecta à preocupação política de Hughes em ver uma união entre a juventude negra, dado que as mulheres que

94 O tema do sonho e, portanto, a força política dessa noção são o tema de um instigante artigo do professor Jason Miller (2018), da North Carolina State University. No texto, Miller elabora uma comparação entre os textos de Langston Hughes e os discursos de Martin Luther King. Como sugere sua argumentação, o famoso ativista do discurso *I Have a Dream* teve uma influência do poeta em seu pensamento, mas não pôde declarar essa proximidade por uma questão política.

sobrevivem ao desabrigo são aquelas que recusam o contrato da branquitude. Esse percurso teórico, enfim, propõe uma reflexão sobre essas narrativas, mas, principalmente, sugere uma forma de lê-las a fim de cogitar a sobrevivência.

A DOLOROSA RECUSA DO PAI: LENDO "*RED-HEADED BABY*"

Numa estrutura social de poder que coaduna racismo e sexismo, mulheres negras são objetificadas por intermédio da metáfora de um "território" a ser "conquistado", como uma tradução da cena colonial. É o que fica nítido na crítica de Lima Barreto em "Um especialista", mas reverbera na ficção afrodiaspórica de diferentes autores. Como vimos, essa linguagem está também infiltrada nos produtos de cultura que sustentam manifestações populares, como as marchinhas de Carnaval no Brasil e as "mulatas do Sargentelli".

Além dessa objetificação, é preciso ter em mente que o legado da escravidão, do racismo e da segregação fez também com que o embranquecimento gradativo das "mulatas" se tornasse a norma. No caso do Brasil, talvez o exemplo mais emblemático produzido no século XIX seja a tela *A Redenção de Cam,* do pintor espanhol Modesto Brocos, produzida em 1895. No quadro, uma senhora idosa de pele escura dá graças aos céus porque o neto havia nascido com a pele clara. Ou seja, da avó até o neto, a família tornou-se branca num salto de duas gerações. Ao lado, o espectador encontra uma jovem mestiça, com a pele mais clara que a da mãe, e um homem branco, cujo olhar satisfeito sintetiza o projeto de clareamento das gerações futuras, algo que, à época, era discurso dominante no Brasil.

Esse fenômeno nos faz lembrar a análise de Fanon acerca do homem branco e a "mulher de cor". Para o filósofo, que investigou esse tema no contexto do Caribe, as mulheres mestiças têm introjetada em si a necessidade de embranquecer mais e mais. Por esse motivo, "elas precisam de um homem branco, todo branco, e nada mais do que isso. Quase todas esperam durante toda a vida, esta boa e improvável sorte" (FANON, 2008, p. 65). Acabam, por isso, reforçando uma submissão, dado que ter filhos cada vez mais brancos se torna o maior objetivo no horizonte, alicerçado na premissa social que almeja exterminar o que foge da brancura.

Pensando agora nos Estados Unidos, iniciamos nosso trajeto com o conto "*Red-headed Baby*", no qual surge o tema da miscigenação e do branqueamento em seu contorno trágico,

tal qual "*Father and Son*", em que a rejeição do pai branco é o tema central. Conhecemos, então, a história de Mister Clarence, um homem branco ruivo que trabalha há anos no mesmo navio. Chegando à costa da Flórida, ele decide visitar Betsy, uma mulher negra miscigenada de pele clara com a qual havia se envolvido três anos antes. Na casa da jovem, ele descobre, com espanto, que o último encontro gerara uma criança, o bebê ruivo que nomeia o conto. Apavorado e recusando-se em assumir qualquer paternidade, Clarence vira as costas para a criança e vai embora. Ao nomear o conto com o bebê oriundo do espaço tenso da miscigenação, Langston Hughes aponta, desde o início, que será esse tema o condutor da trama.

No primeiro parágrafo da história, iniciada pela fala do protagonista branco, já se introduz ao leitor o tom ermo que perpassa o cenário da narrativa. Ao apresentar a costa da Flórida na qual havia aportado, a pequena cidade é descrita como um espaço marcado por casas que não foram concluídas e, o que é mais simbólico, "jamais serão concluídas". Com essa certeza em relação ao futuro, o personagem indica, na segunda linha da história, que aquela localidade não recebia nenhum tipo de atenção, sendo, portanto, um território de esquecidos.

> "Dead, dead as hell, these little burgs on the Florida coast. Lot of half-built skeleton houses left over from the boom. Never finished. Never will be finished. Mosquitoes, sand, niggers. Christ, I ought to break away from it. Stuck five years on same boat and still nothin' but a third mate puttin' in at dumps like this on a damned coast-wise tramp. Not even a good time to be had. Norfolk, Savannah, Jacksonville, ain't bad. Ain't bad. But what the hell kind of port's this? What the hell is there to do except get drunk and go out and sleep with niggers? Hell!" (*TWOWF*, p. 125).[95]

Como se vê, os únicos elementos que lá encontra são "mosquitos, areia, pretos". Em poucas linhas, Langston Hughes indica o olhar preconceituoso do personagem principal em relação àquele lugar, mas também sugere uma premissa colonial de que as terras às quais havia chegado eram inabitadas, inóspitas, hostis e selvagens. Isto é, traz à tela a retórica

95 "Mortos, mortos e enterrados, esse fim de mundo na costa da Flórida. Sobrou um monte de casas inacabadas depois do *boom*. Nunca terminaram. Nunca vão terminar. Mosquitos, areia, pretos. Meu Deus, eu deveria me livrar disso. Preso cinco anos no mesmo barco e ainda não passo de um terceiro oficial jogado nesses buracos malditos no litoral. Não tinha sequer um momento de diversão. Norfolk, Savannah e Jacksonville não foram ruins. Nada ruins. Mas que raio de porto é esse? Que diabos tem para fazer aqui, exceto ficar bêbado e sair para dormir com as pretas? Que inferno!" (*TWOWF*, p. 125, tradução minha).

inaugurada em relação às Américas nos séculos XV e XVI, atualizada pelo racismo científico no XIX e perpetuada pela mídia hegemônica no XXI.

Não por acaso, menciona Norfolk, uma cidade no estado da Virgínia fundada ainda no século XVII, a qual abriga um importante porto comercial. Na mesma frase, elogia a cidade de Savannah, na Geórgia, fundada no século XVIII, e também Jacksonville, cidade na Flórida oficialmente criada no começo do XIX. Com essas três referências a importantes cidades do leste estadunidense, o personagem enfatiza uma oposição entre o lugar que agora estava e as três localidades anteriores. Ao fazer isso, frisa o fato de que nada de promissor aconteceria naquela cidade tão erma e sem cuidado, o que sugere o encontro nada agradável que ocorrerá em breve e, sobretudo, a forma violenta com a qual tratará o próprio filho.

A única conclusão a que chega, desse modo, é a de que nada havia de interessante para se fazer naquela cidade, a não ser se embriagar e dormir com as negras. Como se vê, o álcool surge como um elemento da diversão irresponsável e sem regras de conduta a serem seguidas. Nesse sentido, o corpo negro, no olhar do homem branco, torna-se apenas uma diversão rápida, fácil e despretensiosa. Há, por isso, uma semelhança do enredo de Langston Hughes com a história de "Cló", em que a fantasia de negra abre margem para o adultério, ou "Um especialista", em que o corpo da "mulata" é uma distração para as festas noturnas.

Mais uma vez, o corpo da mulher negra surge aqui como um sinônimo de diversão clandestina. Isso faz com que, ficcionalmente, Langston Hughes denuncie uma geografia da exclusão, tão presente nos Estados Unidos de seu tempo, mas ainda nítido hoje no país. Nesse caso, a exclusão está baseada na ideia de centro e periferia, tendo em vista que, logo no primeiro parágrafo da história, vê-se uma região em que o homem branco chega como um "explorador" pronto a "desbravar" o que, para ele, era inóspito e misterioso.

Essa geografia do poder, herança maldita de um país estruturado sobre a lógica do *apartheid*, é o que impossibilita o abrigo para a maioria das mulheres negras. Estando confinadas a regiões periféricas ou, como é o caso, cidades praticamente abandonadas, elas circulam entre as casas ricas em que se produz o poder quando entram na condição de servente. É por isso que o desabrigo como um conceito de análise da situação afrodiaspórica se sustenta em dois pilares arraigados na premissa interseccional de raça e gênero, contra os

quais esses sujeitos lutam: o homem negro é morto antes de voltar para sua casa e a mulher negra habita submissa uma casa que jamais será sua.

A relação entre poder e território se aprofunda porque, antes de Mister Clarence chegar à casa de Betsy o texto ressalta a falta de iluminação pública naquela região e ainda acrescenta que nunca há luz onde moram os negros: "No street lights out here. There never is where niggers live" (*TWOWF*, p. 126).[96] Nada de mais atual na crítica do ficcionista, pois, ainda hoje, as periferias tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, são precárias em relação à infraestrutura urbana e, não por coincidência, são majoritariamente ocupadas por populações negras.

No contexto dos Estados Unidos, há outro desdobramento possível dessa escuridão que, lentamente, abate-se sobre uma cidade cujas ruas mal iluminadas se tornam indecifráveis. Tratam-se das *sundown towns*, ou seja, as "cidades do pôr do sol". Era esse o nome dado às localidades em que negros não poderiam ficar nas ruas após o sol se pôr. Ainda que nos faça pensar na segregação institucionalizada do século XX, as *sundown towns* são muito anteriores. Em 1714, durante o período colonial, já há registros do que se chamou à época de "ato contra a desordem noturna", o qual proibia indígenas, negros e "mulatos" de andarem na rua após as nove horas da noite.

Com efeito, ao final da Guerra Civil e a subsequente abolição em 1865, milhares de cidades e condados adotaram essas práticas nos Estados Unidos. Isso gerou múltiplas formas de intimidação e violência física, mas também interdições de outros tipos, como a proibição a pessoas negras de comprarem certos imóveis. O sociólogo James W. Loewen afirma que não é possível definir exatamente quantas regiões no país tiveram essas regras em algum momento de suas histórias, pois não se guardam registros suficientes para tal. No entanto, o pesquisador garante, no livro *Sundown Towns: A Hidden Dimension of American Racism*, que esse tipo de prática não apenas causava uma evidente segregação, mas produzia um contexto fértil para violências brutais, tendo culminado, inclusive, em diversos casos de linchamento (LOEWEN, 2005, p. 218).

96 Sem luzes por aqui. Nunca tem luz onde os pretos moram. (*TWOWF*, p. 126, tradução minha).

A escuridão, por isso, aciona no imaginário afro-estadunidense uma tradição antiga e, no conto de Langston Hughes, opera não apenas como indício narrativo da decadência da cidade, mas deixa subjacente o medo enfrentado por minorias raciais. Sem luz, qualquer tipo de assédio, ameaça ou linchamento passaria despercebido e, com isso, corpos negros, em meio ao pavor daquela escuridão, tornam-se alvos fáceis para as inúmeras formas de violência racista que se espalhavam pela Flórida nos anos 1930. Quando Mister Clarence, enfim, chega à casa de Betsy, também não há luz dentro da residência.

> "Say, this ought to be the house. No light in it. Well, I remember this half-fallin'-down gate. Still fallin' down. Hell, why don't it go on and fall? Two or three years, and ain't fell yet. Guess *she's* fell a hell of a lot, though. It don't take them yellow janes long to get old and ugly. Said she was seventeen then. A wonder her old woman let me come in the house that night. They acted like it was the first time a white man had ever come in the house. They acted scared. But she was worth the money that time all right (…)" (*TWOWF*, p. 126).[97]

Nessa passagem, quero chamar a atenção ao portão caindo na entrada da casa. Com esse índice narrativo, Langston Hughes faz com que a decadência simbólica mescle-se com a decadência literal, ou seja, a queda desse portão nos aponta para uma casa que, literalmente, é incapaz de abrigar. Em lugar dos muros, portões e janelas que dividem a casa burguesa do mundo exterior, proporcionando uma rígida relação dicotômica entre o lar e a rua, essa habitação precária não poderia mesmo ter um portão que a protegesse. Afinal, a família negra que lá estava não se via abrigada.

Não por acaso, o protagonista branco, que enxerga naquela casa apenas uma diversão rápida e descompromissada, questiona-se por que o portão ainda não havia caído. Com a inclusão dessa ideia no pensamento de Mister Clarence, Hughes parece sugerir que, para esse homem, metonimicamente indicando a branquitude, uma morada com mulheres negras jamais seria um lar. É por isso que, em vez de esboçar qualquer tipo de preocupação com o portão, simplesmente se impressiona com o fato de que ele ainda não tenha desabado por completo.

---

97 "Fala sério, aquela tinha que ser a casa. Sem luz lá dentro. Olha, eu me lembro desse portão meio caído. Ainda caído. Que inferno, por que não cai logo? Dois ou três anos depois e ainda não caiu. Mas *ela* parece que caiu bastante. Essas morenas não demoram muito pra envelhecerem e ficarem feias. Na época, disse que tinha dezessete anos. Foi uma maravilha a mãe dela me deixar entrar na casa naquela noite. Agiram como se fosse a primeira vez que um homem branco entrava lá. Estavam com medo, mas valeu muito a pena o dinheiro daquela vez (…)" (*TWOWF*, p. 126, tradução minha).

Para DaMatta (2004), o lar se constitui em oposição à rua porque é nele que se vê o abrigo necessário para a construção de uma família. Isso é verdade para a maioria das famílias brancas de classe média e alta. Todavia, a metáfora de um portão incapaz de proteger o lar, associada às ruas mal iluminadas e à residência sem luz, funciona no texto de Hughes para fomentar uma só mensagem: lares brancos aburguesados têm um território para elaborar suas famílias por intermédio do acolhimento. Lares negros, com marcas escravocratas de tantos tipos, enfrentam um território de tensão para estruturar suas famílias.

Essa interpretação não significa dizer que não existe acolhimento negro, mas sim que esses herdeiros da diáspora africana precisam confrontar o desabrigo e, com sacrifícios, superá-lo. Talvez seja por isso também que o portão ainda não desmoronou, isto é, a despeito do fato de que o homem branco espera apenas a decadência daquele espaço, as mulheres que lá estão, tal qual o sobrevivente portão, seguem de pé, embora sofram múltiplas formas de violências, abusos e explorações. É nesse sentido que o excerto ressalta, na voz do protagonista, que a jovem "vale o dinheiro". O conto também revisita uma cena colonial ao refletir sobre o tema da prostituição, uma prática comum para mulheres escravizadas e recém-libertas que se viam, muitas vezes, impelidas a essa prática.

Tudo isso se potencializa ao pensarmos no contexto em que Mister Clarence se encontra com Betsy. Trata-se de um retorno ao lar, mas, diferente do homem negro que, linchado, não consegue mais retornar, esse homem branco não apenas tem o direito de voltar para casa, mas para ele é lícito recusar a mulher, o filho e a própria geografia daquela habitação. Langston Hughes, por isso, trabalha o mesmo tema presente em "*Home*" ou "*Father and Son*", mas dessa vez sugere uma inversão. Oposto aos homens negros que são assassinados, Mister Clarence volta para essa casa sem nenhum tipo de empecilho. Não existe um trauma atravessando sua experiência, como ocorre com as masculinidades negras. Nesse caso, pelo contrário, o personagem retorna quando quer, parte quando quer e não precisa assumir nenhum tipo de responsabilidade sobre os seus atos, porque ser branco, nas regras ditadas pela branquitude, é ter o direito de errar.

No enredo de "Um especialista", algo similar acontece, uma vez que o comendador português vai e volta sem impedimentos, não apenas de um país para outro, mas também entre seu lar "oficial" e a vivência clandestina e adúltera com a "mulata" Alice. Zeca, no entanto, o protagonista de "O moleque", não consegue voltar para sua própria casa de forma acolhedora.

Desabrigo, portanto, é um obstáculo constante na tentativa do homem negro de voltar para casa. O homem branco, por outro lado, detém o "mapa", com o qual pode traçar quaisquer itinerários, tal qual exploradores de uma cena colonial.

Ao chegar à casa de Betsy, isso fica ainda mais evidente porque Mister Clarence não tem uma preocupação concreta de regressar ao lar e erigir naquele espaço algum tipo de acolhimento próprio à família burguesa. Apenas mulheres brancas poderiam ser validadas como uma interação afetiva lícita, restando às mulheres "de cor", tanto as de pele escura, quanto as de pele clara, o lugar proibido da clandestinidade.

Apesar desses elementos, o aspecto ressaltado desde o título da história são os cabelos ruivos do bebê. Fazendo isso, o ficcionista explora duas facetas do estranhamento e do fascínio diante do exótico, pois a pele não-branca de Betsy era, para Mister Clarence, um objeto de desejo, mas seus cabelos ruivos também despertam uma atração da jovem diante do desconhecido. Dessa forma, o conto tem êxito em tematizar a "fantasia" de duas formas distintas. Afinal, a pele negra enquadra a mulher a uma posição subalterna, mas o cabelo ruivo, a despeito de também ser "exótico", não produz, naquele contexto em especial, um marcador social da diferença que o estigmatize.

Pelo contrário, ele se torna um símbolo quase reverenciado, pois as categorias de "ruivo" e de "branco", sob os olhos da mulher negra, tornam-se sinônimos e, enfim, maneiras de performar o poder: "She played like a kid. Said she liked my red hair. Said she'd never had a white man before" (*TWOWF*, p. 126).[98] Como se vê, o personagem descreve a jovem como uma criança, o que aprofunda a maldade de seu abuso, ao mesmo tempo em que frisa o fascínio ingênuo e o deslumbramento diante do "exótico" cabelo ruivo.

Para o leitor brasileiro, pode parecer curioso mencionar o cabelo ruivo como um índice "exótico" de formação do Outro. Afinal, Mister Clarence ainda é um homem branco e, como tal, beneficia-se daquela estrutura social. Todavia, dentro do sistema da branquitude, ser ruivo é, em certos contextos, um marcador social da diferença. Isso porque as marcas que formam as identidades por intermédio do fenótipo são sempre instáveis e produzem um certo significado de privilégio a depender do lugar, do tempo e da classe social. Uma pessoa negra

98 Ela agia como uma criança. Disse que gostava do meu cabelo ruivo e que nunca havia tido um homem branco antes (*TWOWF*, p. 126, tradução minha).

nos Estados Unidos, por exemplo, pode ser considerada branca na Jamaica, do mesmo modo que alguém negro em Porto Alegre pode chegar a Salvador e descobrir-se branco.

No caso dos cabelos ruivos, vale uma breve contextualização sobre o tema para explicá-lo ao leitor ainda não familiarizado com a questão. Esse imaginário tem alguns milênios e remonta a civilizações da Antiguidade, como os egípcios e os gregos, ambos com discriminações contra as populações de cabelos avermelhados. Com efeito, diferentes motivações foram utilizadas para se estigmatizar aqueles que tinham "cabelos de fogo", mas talvez a explicação mais simples para isso seja o fato de que é essa uma parcela muito pequena da população e, portanto, mesmo dentre pessoas brancas, os ruivos se tornam o Outro (SHERROW, 2006).

Dentro da tradição cultural anglo-americana, a perseguição aos ruivos se confunde com a própria formação da Idade Moderna. Se voltarmos à Baixa Idade Média, entre os séculos XIV e XVI, momento em que se inicia a configuração da burguesia e da modernidade ocidental, Judas costumava ser retratado como ruivo na arte sacra, o que fez com que essa característica fosse atrelada à traição e à perversidade durante os séculos. É igualmente importante se lembrar da Santa Inquisição contra mulheres ruivas sob a acusação de bruxaria, como explica Vanessa Sherrow na vasta pesquisa que resultou na *Enciclopédia do cabelo* (2006, p.152).

Um bom exemplo desse entorno cultural está na quarta cena do terceiro ato da peça *As You Like It*, de William Shakespeare, produzida na virada do século XVI para o XVII. No texto, os cabelos ruivos são descritos como *dissembling color*, isto é, a cor da dissimulação. Ainda na geração de Shakespeare, a rainha ruiva Elizabeth I, que esteve no trono de 1558 a 1603, foi um importante símbolo na história britânica para modificar a percepção negativa sobre essa população. A rainha, aliás, chegou a ter, no fim da vida, mais de oitenta perucas ruivas (*ibidem*, p. 399).

Somando à pesquisa de Vanessa Sherrow, ressalto que nem a ilustre figura real fez com que os ruivos fossem tratados com respeito no Reino Unido. Na verdade, essa marca centenária atravessou os séculos com fôlego. Em 1726, por exemplo, o escritor Jonathan Swift satiriza os estereótipos de pessoas ruivas na quarta parte da obra *Gulliver's Travels*. No século seguinte, em 1838, o antagonista Fagin, do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens,

é ruivo. Já em 1891, o mestre do suspense Sir Arthur Conan Doyle publica uma história do famoso detetive Sherlock Holmes intitulada "*The Red-headed League*", na qual um clube de homens ruivos é usado como fachada para assaltar um banco.

Como se nota, os séculos XVIII e XIX não superaram esse preconceito, de modo que pouco mudou ao longo do XX e neste início do XXI. No *best-seller* de J.K. Rowling, em que conta as histórias do bruxo Harry Potter, o jovem ruivo Ronald Weasley, assim como toda sua família, tem nos cabelos vermelhos também um marcador social da diferença. Ainda na cultura popular da Inglaterra, a rede de lojas Tesco veio a público em 2009 se desculpar em nota oficial após produzir um cartão de Natal cuja mensagem dizia que "o Papai Noel amava todas as crianças. Até as ruivas" (BBC NEWS, 2009). Existe, então, uma longa história de discriminação contra ruivos no contexto britânico, o que se desdobra ainda na geração contemporânea e recebe o nome de *gingerphobia* ou *gingerism* (FOGG, 2013). A questão por lá se tornou tão séria que grupos contra o *bullying* organizam eventos com o mote do *Ginger Pride*, isto é, o Orgulho Ruivo.[99]

Na verdade, esse antigo estigma também se associa à rivalidade contra irlandeses e, em consequência disso, a tentativa de confiná-los a uma sub-humanidade. A socióloga Lisa Wade (2011) oferece uma interessante reflexão desse contraste ao comparar a representação de negros como macacos à forma como irlandeses ruivos também eram vistos como primatas na mídia popular inglesa. Ou seja, a mesma estratégia de desumanização por associação ao animal usada nas Américas é observada na Inglaterra para subjugar a população irlandesa, embora sem a profundidade estrutural e sistêmica do racismo antinegro no continente americano.

A propósito, em pesquisa da University College Cork, na Irlanda, realizada em 2014, os cabelos ruivos foram apontados como uma das principais formas de *bullying* entre a atual população jovem (BBC NEWS, 2014). Como se vê, a discriminação contra pessoas ruivas não é novidade, tampouco algo extinto na sociedade inglesa. Como herança do imperialismo, isso ocorre em diversos outros países do mundo anglófono. Em 2010, essa discussão veio à tona na Austrália após uma onda de campanhas publicitárias que ridicularizavam pessoas de

99 A questão do Orgulho Ruivo tem sido cada vez mais divulgada no Reino Unido como uma forma de combater o *bullying* contra esse grupo. Na Holanda, desde 2005, é feito o Festival Ruivo, que reúne milhares de homens e mulheres com cabelos vermelhos todos os anos no verão (MULROY, 2015).

cabelo vermelho (EDWARDS, 2010). Na variante australiana da língua inglesa, aliás, há a palavra "*ranga*" de *orangutan*, isto é, "orangotango" e é usada para se referir, pejorativamente, a pessoas de cabelo ruivo. Eis, então, mais um exemplo da associação de pessoas a macacos para confiná-las à sub-humanidade.

No Canadá, em 2009, essa pauta se tornou caso de polícia depois de um grupo no Facebook chamado *Kick a Ginger Day* ("Dia de chutar um ruivo") ter convidado seus membros a agredir fisicamente pessoas ruivas, o que causou o ataque a um estudante e a suspensão de treze outros alunos na St. Francis High School, dentre os quais dois foram judicialmente indiciados (CBC NEWS, 2009). Esse crime, aliás, foi estimulado por um episódio da violenta série estadunidense *South Park,* exibido originalmente em 2005 com o título *Ginger Kids* ("Crianças ruivas").

Langston Hughes tinha no horizonte essa tradição, pois, nos Estados Unidos, esse mesmo tipo de discriminação permanece vivo até hoje. Em 2015, a polícia de Massachussetts precisou também intervir em mais um *Kick a Ginger Day* organizado por estudantes (LEIBOWITZ, 2015). No clássico romance *The Catcher in the Rye,* publicado pela primeira vez em volume único no ano de 1951, o protagonista tem um irmão ruivo falecido e faz questão de justificar que, apesar dos cabelos, o menino não se enfurecia com facilidade. No imaginário popular do país, há a famosa série de televisão *Everybody Hates Chris*, transmitida de 2005 a 2009, na qual o racista e insensível agressor Joey Caruso, que ataca o protagonista negro da trama com frequência, é também ruivo.

No contexto cultural de Lima Barreto e Langston Hughes, a esteira cultural da eugenia, cujas consequências catastróficas contra populações negras conhecemos bem, também atingiu os ruivos. No caso dos Estados Unidos, onde essas ideias se instauraram com força no começo do século XX, tais práticas também associaram os ruivos à criminalidade, uma ideia, inclusive, defendida pelo italiano Cesare Lombroso (MCCASSEY, 1901, p.139). O cabelo ruivo, então, é tratado de forma ambígua, com a violência da repulsa, mas também com o fascínio do fetiche. Nos Estados Unidos, a propósito, isso se dá ainda hoje e, no ano de 2014, 30% da publicidade feita no país apresentavam pessoas ruivas (WAGSTAFF, 2014). Uma possível explicação para essa desproporção entre a quantidade de ruivos na sociedade e na televisão é a forma como esse cabelo se torna "exótico" e, por isso, desejado na posição de fetiche.

Entretanto, esse breve levantamento e os dados mais recentes ajudam a enxergar a diferença entre a discriminação contra negros e contra ruivos, pois, por mais nocivos que sejam os casos de *bullying* contra esses jovens, o ruivo ainda é branco. Isso significa que sua beleza pode ser vista como "exótica" e, em vários casos, motivo de depreciação, mas o exotismo de que é vítima não resulta, pelo menos no continente estadunidense, em uma objetificação absoluta de seus corpos ou no apagamento de sua imagem na mídia hegemônica. Em outras palavras, esse fenômeno pode sim causar alguma forma de opressão, mas não é possível equipararmos hoje essa discriminação com o racismo antinegro, pois ninguém é parado pela polícia ou tido como suspeito pelo simples fato de ser ruivo. Ou seja, o *gingerism* não faz parte da estrutura profunda dos Estados Unidos, ao passo que o racismo está enraizado nas relações de poder e nos linchamentos que até hoje ocorrem.

Feita essa necessária explicação, o que se pode ler no conto "*Red-headed Baby*" é uma crítica sofisticada ao racismo no sul dos Estados Unidos, tendo em vista que o ficcionista produz na trama uma relação entre dois corpos "exóticos", mas apenas um deles é confinado ao desabrigo. O escritor, com isso, nos demonstra que, no contexto de tamanha violência escravocrata e segregatória, todo o centenário estigma do ruivo se dilui e, naquela precária casa da Flórida, o homem de cabelos vermelhos torna-se um certo tipo de fetiche muito diferente da pele negra de Betsy, pois não é desejado como um objeto, mas sim como um sujeito detentor de vontades, poderes e liberdades.

> "Hell, I know they can't recognize my voice. (…) Hello! Where's Betsy?"
> "Yes, suh, right here, suh. In de kitchen. Wait till I lights de light. Come in. Come in, young gentleman."
> "Hell, I can't see to come in."
> Little flare of oil light.
> "Howdy! Howdy do, suh! Howdy, if 'tain't Mister Clarence, now, 'pon my word! Howdy, Mister Clarence, howdy! Howdy! After sich a long time" (*TWOWF*, p. 127).[100]

A casa em que entra o homem branco é, assim como a cidade, escura e de difícil

100 "Que inferno, eu sei que elas não vão conseguir reconhecer a minha voz… (…) Olá! Onde está a Betsy?
"Sim, senhor, ela está aqui mesmo. Na cozinha. Espere até eu acender a luz. Entre. Pode entrar, meu jovem".
"Diabos, eu não consigo ver nada."
Pequena chama de um lampião.
"Oi, oi! Como o senhor está? É ele mesmo, o senhor Clarence, quem diria! Como vai, senhor Clarence?! Como vai?! Depois de tanto tempo" (*TWOWF*, p. 127, tradução minha).

acesso, de modo que, ao perguntar onde estava Betsy, ele é direcionado à cozinha com certa dificuldade. Na leitura de "*Cora Unashamed*", voltaremos ao tema da cozinha como elemento de subalternidade dentro da geografia doméstica, mas aqui já podemos delinear a forma como isso é sugerido em "*Red-headed Baby*". Afinal, o corpo Outro espera por essa visita branca no espaço da cozinha.

Sendo assim, Mister Clarence entra naquele território desconhecido com a postura de um explorador diante de uma terra "selvagem". Sua chegada parece reconstruir uma cena colonial e, nesse sentido, cabe dar atenção à recepção que Mister Clarence encontra nessa casa em decadência, uma vez que sua chegada àquela casa depois de tanto tempo é tratada como uma dádiva. Fanon argumenta que, ao ser aceita como objeto de amor do homem branco, a mulher mestiça é absorvida pelo sistema da branquitude, embora Fanon não use esse termo. Nas palavras do filósofo caribenho, "ela não foi mais identificada como aquela que queria ser branca, ela era branca. Ela penetrava no mundo branco" (2008, p. 65). "Penetrar no mundo branco", na verdade, significa performar o poder que lhe possibilite fugir da condição de confinamento social a que estava exposta.

Em "*Red-headed Baby*", a jovem Betsy ecoa a reflexão de Fanon, uma vez que é descrita como uma "young yellow girl in a white house dress. Oiled hair. Skin like an autumn moon" (*TWOWF,* p. 128).[101] Isto é, embora não seja branca, sua pele já é clara para que pudesse "passar" como "branca o bastante". Sabia, enfim, que se envolver com um homem branco era o único caminho possível em direção a algum tipo de ascensão para si e para seu filho dentro da lógica racista em que estava inserida.

Na trama, o cabelo ruivo surge, repetidas vezes, como objeto de desejo justamente porque, na imagem de Mister Clarence, torna-se um equivalente à sua brancura. Quando perguntada sobre a maquiagem vermelha que usava, por exemplo, Betsy responde que o produto era "sweet and red like your hair" (*TWOWF*, p. 128).[102] Como se nota, Mister Clarence se torna um objeto de desejo profundo não apenas por sua aparência, mas pela possibilidade de embranquecimento que representava para aquela jovem que, afinal, já estava mais próxima da branquitude do que de suas raízes negras.

---

101 A jovem negra de pele clara com um vestido branco. Óleo no cabelo. A pele como uma lua de outono (*TWOWF*, p. 128, tradução minha).

102 Vermelho e doce como seu cabelo. (*TWOWF*, p. 128, tradução minha)

É por isso também que seu retorno é tão aguardado. Sendo visto como a salvação para o racismo, Mister Clarence é aguardado como que ao retorno de uma divindade. Como tal, o tempo entre sua primeira aparição e seu retorno é cuidadosamente contado pelas mulheres. Isso que o texto parece sugerir na primeira fala da idosa que recebe o protagonista, mas também reforça essa ideia na fala de Betsy ao dizer "three years a long time" (*TWOWF*, p. 129).[103] É esse o contexto de surgimento do protagonista em meio às mulheres "de cor", mas o ponto fundamental do conto se dá em seguida, quando, lentamente, a porta é aberta e dela surge o bebê de cabelos ruivos.

> "Say, what the hell? Who's openin' that room door, peepin' in here? It can't be openin' itself?"
> The white man stares intently, looking across the table, past the lamp, the licker bottles, the glasses and the old woman, way past the girl. Standing the door from the kitchen — Look! a damn red-headed baby. Standing not saying a damn word, a damn runt of a red-headed baby.
> "What the hell?" (*TWOWF*, p. 129 – 130).[104]

O surgimento dessa criança, tristemente rejeitada por todos os lados, reproduz no plano literal a motivação proibida que gerara sua vida. Em outras palavras, quando o bebê aparece dentro de um quarto provavelmente mal iluminado como o resto da casa, sua inserção na tessitura da narrativa se dá de forma não acolhedora. É uma metáfora para sua própria concepção, não apenas clandestina porque mestiça, mas também indesejada. Assim sendo, a criança não era bem-vinda na conversa de seus pais biológicos, da mesma forma como sujeitos miscigenados não eram bem-vindos na premissa eugênica no começo do século XX.

Linguisticamente, Langston Hughes faz questão de enfatizar na fala do pai a expressão "*damn*", algo como "maldito" ou "desgraçado" no português do Brasil. Logo, a criança que surge envergonhada pela porta do quarto é triplamente bastarda, por meio do corpo que habita, da metáfora que representa e da linguagem que a designa. Quando a mãe de Betsy tenta expulsar a criança da sala, a jovem pede que não o faça e apresenta o bebê a Mister

---

103 Três anos é muito tempo. (*TWOWF*, p. 129, tradução minha)

104 "Que isso, que diabo é isso? Quem está abrindo aquela porta do quarto, de olho na gente? A porta não pode estar abrindo sozinha?"
O homem branco encara atentamente, olhando do outro lado da mesa, distante da lâmpada, das garrafas de bebida, dos copos e da mulher idosa, muito além da moça. De pé, à porta da cozinha — Olhe! Um maldito bebê ruivo. De pé, sem dizer uma maldita palavra, um maldito bebê de cabeça vermelha.
"Mas que diabos?" (*TWOWF*, p. 129 – 130, tradução minha).

Clarence. É triste a descrição de seu semblante, cujos traços contrariam o tom otimista, alegre e ingênuo que se esperaria de um bebê.

Longe dos sorrisos inocentes de uma criança em sua idade, a solitária criança ruiva é descrita como um rosto impassível, que não muda e "nunca vai mudar", tal qual a iluminação precária das ruas de sua cidade. É comparado a uma boneca sem vida, inerte e imóvel. Langston Hughes cria, então, um exemplo dessa tristeza que atravessa os frutos da miscigenação em um país em que ser branco era a única norma possível. Colocando-o no título da história, o ficcionista centraliza no espaço narrativo a inocente criatura, mas o faz sem a pretensão idealizante da infância cultivada pelos românticos.

> "Ma, let him stay."
> Betsy's red-headed child stands in the door looking like one of those goggly-eyed dolls you hit with a ball at the County Fair. The child's face got no change in it. Never changes. Looks like never will change. Just staring — blue-eyed. Hell! God damn! A red-headed blue-eyed yellow-skinned baby! (*TWOWF*, p. 130).[105]

É particularmente interessante também o fato de que o nome do bebê ruivo é Clarence. Como se nota, a despeito de ter partido sem previsão de retorno, a mãe idosa e a filha grávida nomeiam a criança com o nome do homem branco, como em uma tentativa de que, com isso, pudessem aproximá-lo de alguma forma dos cabelos ruivos e, sobretudo, da pele branca do pai. Por intermédio da linguagem, produzimos um mundo a nossa volta e, com o ato de nomear, elaboramos perspectivas possíveis. Ou seja, apenas se inclui na linguagem — apenas se dá um nome — àquilo que gostaríamos de que existisse. Nada mais efetivo para o extermínio de uma ideia, cultura ou civilização do que anulá-la na linguagem ao chamá-la por termos genéricos como "índio" ou "negro", algo que a empreitada colonial aprendeu muito bem nos últimos cinco séculos.

Chamando a criança de Clarence, portanto, o pai branco é, novamente, reforçado como uma certa divindade distante que será para sempre lembrada e, em certa medida, idolatrada. Essa relação, no entanto, é trabalhada por Hughes de forma muito inteligente, dado que aprofunda sua crítica às violências raciais dos Estados Unidos por meio da forma como a

---

105 "Mãe, deixa ele ficar".
A criança ruiva da Betsy fica na porta parecendo uma daquelas bonecas com olhos vermelhos que você bate com uma bola na Feira do Condado. O rosto da criança não se mexe. Nunca se mexe. Parece que nunca vai se mexer. Apenas encarando — com olhos azuis. Que diabos! Maldição! Um bebê ruivo, moreno e de olhos azuis! (*TWOWF*, p. 130, tradução minha)

linguagem não consegue se elaborar em torno do menino ruivo. Sendo um fruto clandestino e um eterno *outsider*, não há uma linguagem possível para que a pobre criança negocie sentidos com um mundo produzido contra ele. Isso é o que parece nos sugerir o conto ao fazer com que o bebê tenha nascido surdo, ou seja, ele não tem domínio de uma língua oralizada: "Just deaf as a post" (*TWOWF*, p. 130).[106]

Enfim, Betsy sonha com essa fantasia branca com a qual seu filho poderia, quem sabe, "passar" como aceitável em um mundo feito pela branquitude e para branquitude. Por esse motivo, insiste em dizer que o menino não é negro: "He really ain't got much colored blood in him, a-tall. Betsy's papa, Mister Clarence, now he were a white man, too" (*TWOWF*, p. 130 – 131).[107] Com esse diálogo, Langston Hughes reconstrói uma espécie de versão estadunidense d'*A Redenção de Cam*, pois se trata, exatamente, de uma família se embranquecendo com o passar das gerações. No entanto, não deixa de frisar o lado tenso dessa conjuntura ao fazer com que a criança não consiga se comunicar como seus pais esperam. Como no enredo de "*Berry*", surge aqui também o tema do capacitismo como uma violência, pois a criança se torna duplamente indesejada, por ser miscigenada, mas também por ser surda.

Como ensina Achille Mbembe, tudo que se associa à África no contexto ocidental moderno é revestido por invólucros de um estereótipo estigmatizado ou, como sugere Kilomba (2019), uma fantasia colonial. Nas palavras de Mbembe, o nome "África" já aciona um apagamento, isto é, o "velamento que compromete a própria possibilidade da linguagem. Mais grave ainda: não será África o próprio túmulo da imagem, um enorme sarcófago onde a luz é incapaz de restabelecer-se, sendo os membros inaptos para permitir tal deslocação?" (2014, p. 96). Nessa perspectiva, a forma como o sistema da branquitude lê os corpos negros vela "a própria possibilidade da linguagem". No caso dos Estados Unidos, isso se relaciona à *one-drop rule*, isto é, uma gota de sangue negro já faz com que certo sujeito não seja mais branco naquela sociedade. Assim, a criança ruiva, embora com a pele mais clara que a maioria das crianças negras, é também um corpo impossível numa sociedade projetada para eliminar essas vidas. Langston Hughes aponta para isso fazendo com que a linguagem do menino seja incompreensível por parte dos pais, dado que tampouco há preocupação de

106 Surdo como um poste. (*TWOWF*, p. 130, tradução minha)

107 Ele realmente não tem muito sangue negro, de verdade. O pai da Betsy, senhor Clarence, ele também era um homem branco (*TWOWF*, p. 130 – 131, tradução minha).

estimulá-lo na língua de sinais. A criança, então, é mestiça em uma sociedade racista e surda em uma sociedade capacitista, o que culmina, simbólica e literalmente, na recusa de seu pai.

> "Hey! Take your hands off my legs, you lousy little bastard!"
> "He can't hear you, Mister Clarence."
> "Tell him to stop crawlin' around then under the table before I knock his block off."
> "You varmint. …"
> "Hey! Take him up from there, will you?"
> "Yes, suh, Mister Clarence" (*TWOWF*, p. 131).[108]

O menino, portanto, não pode ouvir e oferece ao pai apenas o silêncio de uma linguagem estraçalhada. Sua mãe, por não poder elaborar a maternidade idealizada das mulheres brancas de seu tempo, não consegue também desenvolver uma linguagem que possa ser compreendida como materna. Isso se concretiza no texto de Hughes devido ao fato de que, a despeito dos maus-tratos evidentes contra seu filho, Betsy não consegue repreender Mister Clarence. Na verdade, ela tenta defender o bebê ao explicar que ele não pode ouvir, mas, diante da truculência da fala ofensiva do homem branco, a jovem mãe fica sem reação.

Isso nos faz pensar no próprio tema da paternidade como uma experiência violenta ou, ao menos, como uma materialização da ausência. Não é novidade que inúmeros homens não assumem a paternidade há alguns séculos, de modo que Lélia Gonzalez reflete sob a perspectiva da língua e argumenta que o sujeito interpreta o mundo a partir dos valores da mãe e, com eles, consegue ter linguagem para nomear o pai.

> A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai (GONZALEZ, 2018, p. 205).

Essa afirmação, além de belamente precisa, é interessante na leitura da cena criada por Langston Hughes, na qual o pai ofende a criança que, sem ouvi-lo, não responde. À luz dos apontamentos da filósofa brasileira, enxergamos a tríade fundamental da história: Mister Clarence, Betsy e a criança ruiva. O bebê, por sua vez, precisaria dessa absorção de valores da

---

108 "Ei! Tira a mão da minha perna, seu bastardo miserável!"
"Ele não ouve, Sr. Clarence".
"Fala para ele parar de se rastejar por debaixo da mesa antes que eu lhe dê um soco".
"Sua peste…"
"Ei! Tira ele daí, ok?"
"Sim, Sr. Clarence" (*TWOWF*, p. 131, tradução minha).

mãe para que, com eles, pudesse articular a própria linguagem. Aliás, a expressão "*red-headed stepchild*", no inglês norte-americano, é uma expressão pejorativa para se referir a alguém indesejado ou negligenciado, o que se coaduna com a longa história de estigma contra essas populações.

Não é o caso de afirmar que a criança surda não tem linguagem própria, o que seria equivocado e capacistista. No entanto, podemos sem dúvidas argumentar que a linguagem detida por ele não é capaz de ser decodificada com eficiência pelos adultos que o cercam. Dessa forma, a mãe, tão focada no retorno de Clarence e, por isso, aceitando as normas da branquitude, não pôde oferecer ao filho uma sustentação que lhe permitisse criar uma linguagem para si. Logo, não há possibilidade de nomear o pai ou sequer respondê-lo.

Além de "*Father and Son*" e "*Red-headed Child*", o conto "*African Morning*", publicado nos anos 1950 já na maturidade do autor, narra a história de um pai europeu que rejeita o filho mestiço no continente africano. Langston Hughes perseguiu a ausência do pai branco diante do contato inter-racial em diversos momentos de sua obra, embora ele próprio fosse filho de um homem negro. Na verdade, a ausência do seu pai foi motivada por razões diferentes, uma vez que o homem fugia da segregação nos Estados Unidos quando foi morar no México. Contudo, a falta dessa figura em sua vida e, principalmente, a violência com a qual o pai tratou o escritor ecoaram em muitos de seus escritos.

Em "*Red-headed Baby*", o reconhecimento do pai diante do filho ruivo não se dá pelo orgulho ou admiração, mas sim pelo horror da identificação. Mister Clarence, ao perceber que o menino se parecia com ele, não suporta mais olhar para aquela imagem, pois vê-lo seria admitir que uma criança mestiça se parecia com ele. O pacto autocentrado da branquitude (BENTO, 2022) seria, portanto, rompido.

> "Hurry! Go on! Get him out then! What's he doin' crawlin' round dumb as hell lookin' at me up at me. I said, *me*. Get him the hell out of here! Hey, Betsy, get him out!"
> A red-headed baby. (…) Get him the hell out of here pulling at my legs looking like me at me like me at myself like me red-headed as me (*TWOWF*, p. 131).[109]

109 "Vai! Vai logo! Tira ele daqui! O que ele está fazendo rastejando por aí, estúpido e olhando para mim. Eu disse para *mim*. Tira essa peste daqui! Ei, Betsy, tira ele daqui!" Um bebê ruivo. (…) Tira ele logo daqui, puxando minha perna, se parecendo comigo, olhando para mim, se parecendo comigo e olhando para mim! Ruivo como eu (*TWOWF*, p. 131, tradução minha).

Há, portanto, uma espécie de espelho macabro para Mister Clarence. Pretensioso, ele não admite que um sujeito não-branco seja parecido com ele, ainda que fosse o seu filho. O que mais importa é o afastamento imediato porque, por meio dessa recusa, o protagonista da história consegue livrar-se da responsabilidade de criá-lo, consolidando a paternidade pela ausência, mas também frisando o contrato racial, dado que mantém rígido o *apartheid* geográfico, social e político entre o branco e o não-branco.

Por isso, é fundamental lembrar que a segregação racial não é meramente uma questão de aparência, mas a elaboração de uma distinção entre quais corpos serão ou não considerados humanos. Para Walter Mignolo, ancorado em Frantz Fanon, Aníbal Quijano e Sylvia Wynter, "uma concepção particular do 'sujeito moderno', uma ideia do homem, introduzida no Renascimento europeu, se tornou o modelo para o humano e para a humanidade, e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global" (2017, p. 11 – 12). Isso também ecoa na noção de necropolítica, de Mbembe (2018), e nas vidas passíveis de luto, de Judith Butler (2017).

Toda essa construção teórica, em resumo, deve nos elucidar que a noção de "ser humano", aparentemente simples, não é definida no mundo ocidental por intermédio de critérios biológicos, mas sim por condições sociais, históricas e políticas. Nos séculos XV e XVI, o Outro não-humano foram os povos ameríndios e africanos, cujas línguas, crenças e culturas eram reduzidas a traços "selvagens". Em diferentes momentos da História, esse corpo desumanizado foi o da mulher, do homossexual, do "louco", do comunista, do judeu, da travesti e tantos outros.

A escravidão negra, nesse âmbito, fez com que os corpos da diáspora africana fossem tidos como mercadoria durante quase quatro séculos. Após a abolição da escravidão nas diferentes partes das Américas ao longo do XIX, pouco mudou e o Outro não-humano continuou a ser perpetuado pelos mecanismos de poder consolidados nessas sociedades. Como já vimos, isso se desdobrou em estratégias institucionais, como a ineficácia da Lei Áurea e a implementação dos Códigos Negros estadunidenses, mas também por intermédio de reformas urbanas, linchamentos e padrões estéticos hegemônicos.

Em "*Red-headed Baby*", Mister Clarence não aceita que o bebê mestiço e, portanto, menos humano dentro do contrato racial da branquitude se parecesse com ele. Langston

Hughes cria, com isso, uma espécie de Narciso às avessas, pois, ao ver seu reflexo na criança, o homem branco, em vez de se fascinar com a própria imagem, é atravessado pelo horror. Afinal, encantar-se com a imagem de seu filho seria admitir que aquele traço de vida não-humana se parecia com ele. A única atitude que lhe resta, por isso, na desesperada tentativa de proteger-se em seu privilégio, é a violência da recusa e a covardia da ausência. Diante desse espelho insuportável que seu filho se tornou, Clarence foge da casa para nunca mais voltar.

> "Lemme pay for those drinks, will yuh? How much is it?"
> "Ain't you gonna stay, Mister Clarence?"
> "Lemme pay for my licker, I said."
> "Ain't you gonna stay all night?"
> "Lemme pay for that licker."
> "Why, Mister Clarence? You stayed before."
> "How much is the licker?"
> "Two dollars, Mister Clarence."
> "Here."
> "Thank you, Mister Clarence."
> "Go'bye!"
> "Go'bye" (*TWOWF,* p. 132).[110]

É particularmente simbólico o fato de que as últimas linhas do conto são a despedida. Isso aponta para o fato de que o pai branco naquela família se dá pela falta. Nessa mesma passagem, ele tenta pagar pela bebida e se vê diante da insistência para que permaneça na casa. Ou seja, tanto Betsy, quanto sua mãe, tentam erigir um abrigo com Mister Clarence, mas não há para elas um lar possível que se erga sobre o terreno tenso da violenta miscigenação da colonialidade. Ao final, Clarence se despede com uma exclamação e recebe apenas uma resposta com ponto final resignado e desesperançoso.

O personagem principal da trama sai da casa subitamente, de modo que rejeitar o filho bastardo é também recusar Betsy, sua mãe e sua casa, o que, na metonímia, torna-se a recusa

---

110 "Deixa eu pagar essas bebidas, tá bem? Quanto foi?"
"Você não vai ficar, Sr. Clarence?"
"Eu disse que vou pagar a bebida."
"Você não vai passar a noite?"
"Deixa eu pagar a bebida."
"Por que, Sr. Clarence? Você ficou da outra vez."
"Quanto é a bebida?"
"Dois dólares, Sr. Clarence."
"Aqui."
"Obrigado, Sr. Clarence."
"Adeus!"
"Adeus" (*TWOWF,* p. 132, tradução minha).

da própria negritude. Não é gratuito também o fato de que Clarence é questionado por que não ficaria, já que, da última vez, havia ficado mais tempo, isto é, quando a casa era apenas um terreno de diversão despretensiosa, não via problemas em permanecer um pouco mais. Agora, no entanto, em que havia ali um filho seu, foge de qualquer responsabilidade que o "contamine" com a não-humanidade daquela casa. Como cantou Lamartine Babo nessa mesma época no Brasil, a "mulata" apenas pode ser tocada como um objeto sexual porque "a cor não pega".

O desfecho de "*Red-headed Baby*" não oferece, como se vê, uma superação do desabrigo. Betsy e sua mãe terminam a história na casa precária, sem luzes, com portões caindo e numa rua escura. Mister Clarence desaparece da trama e poderá engravidar quantas mulheres quiser sem que precise assumir nenhum tipo de responsabilidade por seus atos. Na lente teórica do desabrigo que proponho neste estudo, Langston Hughes indica que não é possível vencer a violência simbólica desse desalento se as populações negras insistirem em buscarem refúgio na branquitude que as quer exterminar. Isso se dá também pela linguagem, uma vez que o diálogo final do conto não oferece nenhum traço de efetiva comunicação, dado que a insistência da mulher para que Clarence fique na casa é ignorada enquanto ele apenas repete que quer pagar pela bebida para ir embora.

Esse argumento se reforça ao pensarmos em outros momentos de sua obra, como o ensaio *The Negro Artist and the Racial Mountain*, em que insiste na importância de artistas negros olharem para si mesmos como fonte de beleza e inspiração (HUGHES, 1994b, p. 95). Em outras palavras, a única forma de vencer o desabrigo é a união de negros e negras entre si, formando a insistente força daqueles que não precisam de um espaço no contrato racial da branquitude. É isso que poderemos enxergar nas linhas criadas pela ficção no percurso que se segue com "*A Good Job Gone*" e "*Cora Unashamed*".

PERDER-SE NO HARLEM, PERDER-SE DE SI: LENDO "*A GOOD JOB GONE*"[111]

111 Parte dessa reflexão sobre o conto "*A Good Job Gone*" está no ensaio *A ficção de Langston Hughes e a antiga fantasia do racismo* (CHAGAS, 2021), publicado na Revista Z Cultural, do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do

A história de "*A Good Job Gone*" acompanha Mr. Lloyd, um homem branco de muitas posses que conhece no Harlem uma jovem negra chamada Pauline. Encantado com a beleza da jovem, que em tudo se diferia das mulheres brancas com as quais estava acostumado, o homem fica obcecado por ela, perseguindo-a quando Pauline foge e revela não estar mais interessada em tê-lo por perto. É nessa trama simples que Langston Hughes nos convida para pensar sobre alguns temas fundamentais da experiência negra feminina.

O lugar onde se situa essa história é, antes de tudo, um ponto crucial na sua compreensão. O Harlem tornou-se, na geração de Langston Hughes, um sinônimo da cultura negra, sob a influência da Renascença do Harlem. Essa região de Nova York, no entanto, é bem mais antiga e remonta ao período colonial. Suas modificações ao longo do tempo ajudam a compreender o processo que atravessou até se transformar no palco de artistas negros de tamanha magnitude.

O famoso bairro foi criado em meados do século XVII, nomeado a partir da cidade de Haarlem, na Holanda, país que, naquele tempo, havia se instalado na região. Com a revolução que resultou na independência dos Estados Unidos na segunda metade do século XVIII, as forças britânicas destruíram a região, deixando para trás ruínas do que um dia havia sido a instalação holandesa. Nos momentos finais da Guerra Civil, em 1865, o Harlem estava, predominantemente, ocupado por judeus e italianos. Todavia, com o fim da escravidão no sul dos Estados Unidos, essa demografia estava prestes a mudar. Pouco a pouco, as populações alforriadas desejavam se ver livres da violência sulista, de modo que ir para Nova York tornou-se um refúgio para aqueles que sofriam com a segregação e temiam os linchamentos.

Esse contexto fez com que o século XIX encerrasse formalmente a escravidão e, em consequência disso, o século XX presenciasse a onda de famílias negras mudando-se para o norte do país. Cerca de 6 milhões de norte-americanos negros saíram dos estados sulistas em direção ao norte em busca de melhores condições de vida nos primeiros setenta anos do século. No caso do célebre bairro de Nova York, isso produziu uma alteração gritante na demografia, tendo em vista que, no ano de 1910, a região central do Harlem contava com

Rio de Janeiro (PACC/UFRJ).

9,89% de população negra. Em 1970, por outro lado, a mesma região contava com impressionantes 95,42% (BEVERIDGE, 2008).

O contexto de Langston Hughes foi, então, concomitante à explosão demográfica negra no Harlem. O autor nasceu em 1901 e faleceu em 1967, isto é, acompanhou todas as etapas do aumento dessa população. No âmbito cultural, o bairro, não por acaso, tornou-se o epicentro da cultura afrodiaspórica nos Estados Unidos. Com o final da 1ª Guerra Mundial em 1918, o florescimento da arte afro-estadunidense fez com que os anos 1920 fossem notoriamente profícuos para os intelectuais e artistas do Harlem.

Na trama de "*A Good Job Gone*", essa parte de Nova York surge como um território "exótico" aos olhos do homem branco. Com essa retratação, Langston Hughes elabora na ficção algo que Charles Mills (1997) haveria de teorizar quando afirma que a relação entre espaço e poder é um fator crucial no funcionamento do "contrato racial" do Ocidente. Assim, o ficcionista utiliza o Harlem para materializar a forma como a branquitude lida com a negritude, ou seja, se nos séculos XVI e XVII as Américas foram o "novo mundo", o Harlem do século XX se torna esse território "selvagem", "inexplorado" e "virgem" a ser conquistado pelo homem branco. Com efeito, todas essas características são produtos coloniais que Langston Hughes ironiza em seu texto.

Assim, a presença da mulher negra do Harlem como aquela que chama a atenção do homem branco casado possibilita uma costura desse conto com as narrativas de Lima Barreto. O tema da mulher negra como aquela que gera desejo proibido no homem branco e, ao mesmo tempo, torna-se uma "ameaça" para a mulher branca burguesa é algo que surge em "Cló", "Um especialista" e "Um e outro", mas também ocorre na ficção de Langston Hughes. Isso nos demonstra como alguns temas parecem ser partilhados por autores afrodiaspóricos de diferentes línguas e países, ainda que jamais tenham se encontrado ou lido as obras um do outro.

Na trama de Hughes, conhecemos Pauline, a jovem negra do Harlem que encanta Mr. Lloyd, o homem branco e casado. O interessante, contudo, é que esse conto não é conduzido por uma voz narrativa em 3ª pessoa, mas sim por um narrador personagem em 1ª pessoa que participa dos acontecimentos da história. Trata-se de um dos funcionários de Mr. Lloyd, aquele que tem um "bom emprego". Como o título do conto é "Um bom emprego perdido", já

é possível imaginar o que acontece com o narrador. Afinal, as relações inter-raciais apontam para uma desconstrução do *happy end* romântico na literatura tanto de Lima quanto de Hughes. Esse é um ponto de convergência interessante entre dois autores que conseguiram perceber os vestígios de colonialidade presentes na maioria das relações entre homens brancos e mulheres negras naquele momento tão próximo ao fim da escravidão.

Logo no primeiro parágrafo do conto, o narrador anuncia que o emprego com Mr. Lloyd lhe havia rendido uma ascensão considerável, mas também avisa ao leitor que seu chefe foi levado "à loucura" por uma mulher negra, sugerindo o desfecho da narrativa. Assim como na letra de samba que havia enfurecido Lima Barreto quase trinta anos antes, a "mulata" surge aqui como a responsável por arrancar o homem branco de sua posição de poder por intermédio da insanidade. Como o final do conto dá à Pauline a chance de escapar e faz do homem branco o "derrotado" nessa balança colonial, Langston Hughes sugere formas de reação dessa mulher e, consequentemente, maneiras de ultrapassar o desabrigo. A reação que não pudemos enxergar em "*Red-headed Baby*" aparece aqui sob a forma de uma jovem que recusa a submissão ao magnata branco de Nova York.

> It was a good job. Best job I ever had. Got it my last year in high school and it took me damn near through college. I'm sure sorry it didn't last. I made good money, too. Made so much I changed from City College to Columbia my Sophomore year. Mr. Lloyd saw to it I got a good education. He had nothing against the Negro race, he said, and I don't believe he did. He certainly treated me swell from the time I met him till that high brown I'm gonna tell you about drove him crazy (*TWOWF*, p. 57).[112]

O narrador negro utiliza a 2ª pessoa para se referir ao leitor e introduz a história que será contada posicionando-se em relação aos dois personagens centrais: o seu patrão Mr. Lloyd e Pauline, a misteriosa mulher negra. Ao apresentá-los e explicar a situação de seu chefe, o tema da clandestinidade surge na história porque, nas palavras do narrador, Mr. Lloyd precisava de uma "diversão fora de casa", pois sua esposa estava paralisada. Esse

112 Aquele era um bom trabalho. O melhor que eu já tive. Eu comecei no meu último ano do Ensino Médio e quase consegui terminar a faculdade nele. Lamento que não tenha durado. Também consegui ganhar um bom dinheiro. Ganhei tanto que mudei da faculdade comunitária para a Columbia no meu segundo ano. O Sr. Lloyd queria que eu tivesse uma boa educação. Ele dizia que não tinha nada contra os negros, e eu acredito que não tinha mesmo. Ele me tratou muito bem desde o momento em que o conheci até aquela negra alta sobre a qual eu vou te contar enlouquecê-lo de vez (*TWOWF*, p. 57, tradução minha).

fragmento produz uma violência falocêntrica e misógina contra ambas as mulheres, a esposa branca negligenciada e a jovem negra a ser "conquistada".

Com isso, a história de Langston Hughes demonstra a noção de hierarquia de corpos à qual já fiz menção mais de uma vez. Dentro do princípio patriarcal de uma sociedade regida pela branquitude, a ponta das posições de poder está com homens brancos heterossexuais de classe média ou alta. Se analisarmos os quatro personagens postos em cena, todos estão, de alguma forma, orbitando ao redor do homem branco. Isto é, sua esposa branca permanece confinada à casa de Mr. Lloyd, a jovem Pauline é objetificada, e o narrador da história, um homem negro, é seu empregado que, de maneira submissa, segue as ordens do patrão. A diferença reside no fato de que quem reage, nesse caso, é a jovem negra, duplamente estigmatizada por marcadores de raça e gênero.

> His wife was paralyzed, so I guess he had to have a little outside fun. They lived together in White Plains. But he had a suite in the Hotel Roosevelt, and a office down on Broad. He says, when I got the job, "Boy, no matter what you find out about me, where I live, or where I work, don't you connect up with no place but here" (*TWOWF,* p. 58 – 59).[113]

Essa passagem nos faz lembrar de "Um especialista", de Lima Barreto, pois, assim como o comendador português do conto brasileiro, o território acastelado da casa burguesa se torna um confinamento para a esposa branca, ao passo que os territórios "clandestinos" onde encontra sua amante negra contrastam às normas e exigências desse lar. Também chama a atenção mais uma vez o tema do capacitismo porque a imobilidade da esposa faz com que o homem não apenas a desrespeite, mas também a ignore enquanto ser humano dotado de vontades.

Nessa articulação, vale retornar à elaboração de María Lugones (2014) em relação à colonialidade do gênero. Quando a pensadora argentina mobiliza a oposição entre homem e mulher como um produto da colonialidade eurocristã, ela também põe em cena a própria noção de humanidade, dado que "humano" é uma categoria produzida pela episteme ocidental, cuja fundamentação é, primordialmente, o homem branco. Dessa maneira, o que diverge dessa norma é categorizado de maneira estigmatizante, como "o sexo frágil" da

113 A esposa dele estava paralisada, então acho que ele tinha que se divertir fora de casa. Eles viviam juntos em White Plains, mas ele tinha uma suíte no Hotel Roosevelt e um escritório na Broad. Quando consegui o emprego, ele me disse: "Rapaz, não importa o que você descubra sobre mim, onde eu moro ou onde eu trabalho, mas não apareça em nenhum outro lugar a não ser aqui" (*TWOWF*, p. 58 – 59, tradução minha).

mulher branca, a suposta violência bestial do homem negro e a falaciosa promiscuidade da mulher negra. Mulheres racializadas, por esse motivo, agora pensando com Glória Anzaldúa, estão "exiladas do que é considerado 'normal', o branco-correto" (2000, p. 232).

Langston Hughes, dessa maneira, consegue construir uma reflexão interseccional porque os marcadores de raça e gênero fundamentam a posição inferior que ocupam dentro da escala social de poder. A grande virada do autor, no entanto, reside no fato de que Mr. Lloyd acredita estar no controle, mas não está, uma vez que, com o desenrolar da trama, fica notório que Pauline não pretende, em nenhum momento, sucumbir a seus desejos. A história, por isso, permite uma reflexão sobre as estratégias de transgressão contra os mecanismos de controle e opressão que fundamentam o Ocidente desde o início da Idade Moderna, ou seja, uma subversão do desabrigo.

Nesse tema, sugere também, logo nas primeiras páginas do enredo, a necessidade de união entre pessoas negras. Esse reconhecimento recíproco entre o homem negro e a mulher negra aparece em "*A Good Job Gone*" de forma singela, porém muito significativa. Para tematizá-lo, Langston Hughes faz uso da risada de sua protagonista. O ato de rir é uma forma de resistência simbólica crucial na trajetória afrodiaspórica, como pretendo explorar mais adiante. Rir é estar vivo e, nesse caso, rir é reconhecer seus iguais num terreno hostil, pois, fora do Harlem e num território de predomínio da branquitude, o narrador identifica Pauline antes mesmo de vê-la, apenas por sua risada.

> I don't know where he got her. Out of one of the Harlem night clubs, I guess. They came bustin' in about four o'clock one morning. I heard a woman laughing in the living-room, and I knew it was a colored laugh — one of ours. So deep and pretty, it couldn't have been nothing else. I got up, of course, like I always did when I heard Mr. Lloyd come in. I broke some ice, and took 'em out some drinks (*TWOWF*, p. 61).[114]

Mr. Lloyd vai ao Harlem e volta para casa com Pauline às quatro da manhã. Nesse movimento, Hughes de novo pode ser lido em paralelo às narrativas de Lima Barreto. Por um lado, o ficcionista carioca usa a metáfora de Vasco da Gama e das especiarias para satirizar o rude comendador português em "Um especialista"; por outro, Langston Hughes faz do Harlem esse território distante, tal qual as Índias para os portugueses, lugar onde Mr. Lloyd

114 Eu não sei onde ele a conseguiu. De uma das boates do Harlem, eu acho. Eles chegaram um dia por volta das quatro da manhã. Ouvi uma mulher rindo na sala de estar e sabia que era uma risada negra — uma das nossas. Tão profunda e bonita que não poderia ter sido outra coisa. Levantei-me, é claro, como sempre fazia quando ouvia o Sr. Lloyd entrar. Peguei um pouco de gelo e servi algumas bebidas para eles (*TWOWF*, p. 61, tradução minha).

poderia "conquistar" novas "riquezas". Também é necessário lembrar a recorrência da noite como elemento simbólico do proibido, pois, tal como na ficção barretiana, chegar às quatro da manhã também sugere uma atmosfera clandestina no caso de Mr. Lloyd.

No entanto, vejo o reconhecimento pela risada como o ponto central desse excerto, pois essa identificação de igualdade surge, em seguida, como maneira de desmantelar a subalternidade do empregado. Tudo se manifesta por intermédio da linguagem, pois é nela que se inscreve o poder (BARTHES, 2013; FANON, 2008). Quando o jovem narrador negro chama Pauline de "senhora", ela imediatamente o corrige, pedindo que a chamasse pelo nome. Essa correção, que por si só sugere um desmantelamento da hierarquia, tem seu motivo evidenciado em seguida, pois Pauline diz que, por não ser branca, não queria ser chamada de "senhora".

Nesse sentido, a cumplicidade que surge entre a jovem e o empregado negro demonstra uma união entre esses "irmãos de cor", algo que Langston Hughes defendeu como projeto político ao longo de toda a sua vida. Isso se aprofunda quando o narrador se torna cúmplice de Pauline, escutando sua ligação telefônica na qual diz ter fisgado um novo rico, ou seja, embora Mr. Lloyd acredite controlar Pauline com seu dinheiro, a jovem tem suas próprias estratégias de subversão e, na verdade, quem passa a ser enganado nessa relação é o rico homem branco.

> "Can I use this phone?" she asked me that very morning.
> "Sure, Madam," I answered.
> "Call me Pauline," she said, "I ain't white." And we got on swell. I cooked her some bacon and eggs while she called up her sweetie. She told him she'd hooked a new butter and egg man with bucks (*TWOWF*, p. 62).[115]

Essa recusa de ser "comprada" pelo poderoso e influente morador branco de Nova York é interessante porque leva a uma crise e, consequentemente, a uma ruptura. Nesse sentido, o conto coloca Pauline em um lugar de sedução, mas, invertendo a balança colonial, ela não é passivamente objetificada. Ocorre, na verdade, uma dupla recusa: no plano literal, a recusa do dinheiro de Mr. Lloyd e, no plano simbólico, a recusa da branquitude como um

---

115 "Eu posso usar esse telefone?", ela me perguntou naquela mesma manhã.
"Claro, senhora", eu respondi.
"Me chame de Pauline", ela disse, "Eu não sou branca." E a gente se deu muito bem. Eu fiz para ela ovos com bacon enquanto ela ligava para seu amorzinho. Ela lhe disse que havia fisgado mais um investidor ricaço (*TWOWF*, p. 62, tradução minha).

sistema que aprisiona corpos como o seu. Isso porque não apenas enfrenta o desejo do homem branco, mas também admite que apenas amava seu outro companheiro, um homem negro.

A crise nessa estrutura de poder acontece quando estão todos no Harlem. Por isso, levanto hipótese sobre a referencialidade geográfica elaborada pela ficção de Langston Hughes, visto que a jovem protagonista parece ser associada à força de resistir quando está no Harlem, um território, por excelência, seu. Dessa forma, o conto lança mão da imagem sedutora da música negra tocada nos clubes do Harlem para que, com isso, consiga potencializar a reação de Pauline. Claude McKay já havia publicado em 1928 o clássico *Home to Harlem*, no qual investe em longas descrições noturnas do bairro. Hughes, nesse caso, transforma o espaço físico do Harlem em espaço simbólico de resistência contra a lógica totalizante da branquitude.

Por intermédio da ficção, portanto, é estruturada uma dicotomia racial que remonta a cena colonial da violência exploratória, mas, no contexto de "*A Good Job Gone*", essa violência não é reproduzida impunemente. Ou seja, Mr. Lloyd entende a cultura negra no Harlem como "exótica" e passível de "conquista", ao passo que Pauline se apropria dessa força ancestral ecoada em seu corpo e sua voz para recusar a investida do homem. Com a força que consegue ter em um lugar que lhe oferecia abrigo — o Harlem —, Pauline retorna à casa de Mr. Lloyd com outra postura, pois aquele era um território no qual já não poderia mais se ver abrigada. Assim, a fissura colonial, o binarismo da linguagem e a dicotomia do poder manifestam-se na relação entre desabrigo (no apartamento de Mr. Lloyd) oposto ao acolhimento (no clube do Harlem).

> That same night Mr. Lloyd got a ring-side table at the Cabin Club in Harlem. When Pauline came dancing out in the two o'clock revue, he called her, and told her to come there. He looked mad. Funny, boy, but that rich white man was jealous of the colored guy he had seen her with. (…)
> They had a hell of a quarrel that morning when they came to the apartment. First time I ever heard them quarrel. Pauline told him finally he could go to hell. She told him, yes, she loved that black boy, that he was the only boy she loved in the wide world, the only man she wanted (*TWOWF*, p. 63).[116]

116 Naquela mesma noite, o Sr. Lloyd conseguiu uma mesa no Cabin Club no Harlem. Quando Pauline veio dançando às duas da manhã, ele a chamou e parecia estar furioso. É engraçado, rapaz, mas aquele sujeito branco rico tinha ciúmes de vê-la com o negro que estava com ela. (…)
Eles tiveram uma briga infernal naquela manhã, quando chegaram ao apartamento. Foi a primeira vez que os ouvi brigar. Pauline então o mandou para o inferno. Ela lhe disse que, sim, amava aquele rapaz negro e era o único que ela amava no mundo inteiro, o único homem que ela queria (*TWOWF*, p 63, tradução minha).

Como se vê, a figuração do Harlem surge como a terra negra por excelência, cujo mistério "exótico" e "sensual" atrai o homem branco. O ficcionista, então, reconstrói aqui a tensa relação colonial do Eu masculino branco contra o Outro — nesse caso, a talentosa jovem negra que, para Mr. Lloyd, poderia ser "adquirida" devido ao seu poder aquisitivo.

Dessa forma, o rico homem branco representa na história a convicção de que o dinheiro pode potencializar o pacto implícito da branquitude. Mr. Lloyd acredita que seu capital financeiro, associado a posições privilegiadas de raça, gênero e lugar de origem, faz com que tudo se torne lícito. Basta olharmos hoje quais são os corpos punidos por crimes muitas vezes não cometidos e, em contrapartida, quem tem o direito de disseminar a barbárie sem correr o risco de ser punido. A grande força do texto de Hughes, por isso, está no fato de que Pauline interrompe a dominação colonial e se recusa a ser dominada pelo dinheiro de Mr. Lloyd.

> "A white bastard!" she said. "Just because they pay you, they always think they own you. No white man's gonna own me. I laugh with 'em and they think I like 'em. Hell, I'm from Arkansas where the crackers lynch niggers in the streets. How could I like 'em?" (*TWOWF*, p. 65).[117]

No excerto, chama a atenção a relação de posse que Mr. Lloyd tenta exercer sobre Pauline, a qual, ousadamente, recusa seu domínio, mas é também preciso notar a menção aos linchamentos, tema central na obra de Hughes, mesmo em textos que não o aborde diretamente. Nessa perspectiva, a fala da protagonista sintetiza a noção de desabrigo que me disponho a elaborar. Isso porque, de uma só vez, traz à tela a violência contra os corpos masculinos que jamais retornam às suas casas e o abuso contra mulheres cujas moradas não se tornam um abrigo, pois lá são reduzidas à imagem objetificada do fetiche. Tendo isso em vista, há um alerta para seus leitores negros de que, caso continuassem dependendo de exíguos espaços num sistema ainda branco, não conseguiriam mudanças concretas a fim de desmantelar essas violências. Esse é um verdadeiro projeto político-estético que é mais fácil de se compreender ao lermos sua poesia, em que a beleza negra tende a figurar em local de destaque.

Esse argumento ganha força ao analisarmos o que o narrador negro faz para ajudar o patrão. Quando Pauline se recusa a obedecer e foge, Mr. Lloyd instrui seu leal funcionário a

---

117 "Esse branco desgraçado!", ela disse. "Só porque te pagam, ficam achando que são teu dono. Nenhum homem branco vai ficar mandando em mim não. Eu dou umas risadas com eles, aí já acham que eu tô gostando. Que inferno, eu sou lá do Arkansas, lá esses caras fazem linchamento dos pretos no meio da rua. Como é que eu vou gostar desse povo? (*TWOWF*, p. 65, tradução minha).

perseguir a jovem. O rapaz acata as ordens e vai atrás da protagonista da história. A perseguição, não por acaso, acontece no Harlem, onde Mr. Lloyd não poderia mesmo exercer sua influência, de modo que manda seu empregado porque naquele território "misterioso" e "exótico", onde a negritude impera como norma, era preciso alguém cuja vivência fosse compatível ao entorno que haveria de ser desbravado.

A propósito, quando Grada Kilomba explica o motivo pelo qual o seu livro se chama *Memórias da plantação*, afirma que essa expressão "descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada" (2019, p. 29). Essa noção pode servir de referencial para ler o conto de Langston Hughes, uma vez que surge, por intermédio do homem negro, uma "caçada" do homem branco à jovem negra fugida. O narrador da história, portanto, torna-se uma espécie de capitão do mato, para usarmos uma expressão tipicamente brasileira.

Por esse motivo, é elaborado na ficção "um choque violento que de repente coloca o *sujeito negro* em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma *plantação*, ele é aprisionado como a/o 'Outro/a' subordinado e exótico" (*ibidem*, p. 30). Contudo, Langston Hughes não encerra essa retratação colonial de forma pessimista, uma vez que a "caçada" não é bem-sucedida e Pauline consegue livrar-se do homem branco. Esse movimento de se afastar para escapar do "cativeiro" traz à tona, novamente, a importância da referencialidade geográfica utilizada na obra, pois ninguém sabe ao certo para qual cidade Pauline havia ido e, por conta disso, continuar com a perseguição se torna impossível. Enfim, o corpo antes encarcerado se torna um corpo em liberdade.

> (…) But he sent me to Harlem to find Pauline.
> I couldn't find her. She'd gone away with her boy-friend. Some said they went to Memphis. Some said Chicago. Some said Los Angeles. Anyway, she was gone—that kid who looked like an Alabama moon (*TWOWF*, p. 67).[118]

Na literatura brasileira, o tema da fuga também surge no conto "A escrava", de Maria Firmina dos Reis. A autora conta a história de uma escravizada que consegue fugir do cativeiro e é perseguida por um capitão do mato, cuja descrição não deixa dúvidas de que se

---

118 (…) Mas ele me mandou ao Harlem para achar Pauline.
Eu não a consegui encontrar. Ela tinha fugido com o namorado. Alguns diziam que ela tinha ido para Memphis. Outros falaram que era Chicago. Também teve quem me disse que ela estava em Los Angeles. De qualquer forma, ela tinha partido — aquela menina que parecia a lua do Alabama (*TWOWF,* p. 67, tradução minha).

trata de uma figura vilanesca: "Fisionomia sinistra era a desse homem, que brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho" (REIS, 2018, p. 2). A escritora brasileira narra uma literal cena escravocrata no Brasil Império, ao passo que o ficcionista estadunidense recria, alegoricamente, uma cena colonial. Ambos, então, exploram a ideia de um personagem negro — ou "de cor parda" (*ibidem*, p.2), como define Firmina dos Reis — perseguindo seu igual para acatar as ordens do senhor branco.

Esses dois contos divergem, todavia, na medida em que, no texto brasileiro, o capitão do mato parece não ter possibilidades de redenção, mas o jovem negro que narra "*A Good Job Gone*" não é criado por Langston Hughes como uma figura hedionda, mas sim como mais uma vítima daquele sistema de exploração. Podemos talvez atribuir isso à tradição do Romantismo, na qual Firmina dos Reis está inserida, mas o ponto relevante dessa comparação é entender como o escritor dos Estados Unidos ressalta em sua obra a necessidade de uma união entre pessoas negras. A espinha dorsal de meu argumento, desse modo, é que, para Langston Hughes, o acolhimento só pode desmantelar o desabrigo se as diferentes comunidades negras se entenderem como irmãos e irmãs, vítimas de uma mesma linguagem social do racismo.

Portanto, após perseguir Pauline pelas ruas do Harlem e não conseguir encontrá-la, o dedicado funcionário negro desiste de sua busca, permitindo que Pauline tenha a vida que sempre quis ao lado do companheiro. Em consequência disso, Mr. Lloyd torna-se o colonizador branco que não suporta a derrota. Isso se materializa no conto pela insanidade que o acomete. Sem ter a mulher negra para si e desconhecendo por completo seu paradeiro, o rico homem branco de Nova York perde suas faculdades mentais e enlouquece, o que aponta para a perda de uma linguagem colonial diante da recusa emancipatória de Pauline.

> The chauffeur told me yesterday he's crazy as a loon now. Sometimes he thinks he's a stud-horse chasing a mare. Sometimes he's a lion. Poor man, in a padded cell! He was a swell guy when he had his right mind (*TWOWF*, p. 68).[119]

Mr. Lloyd termina a história confinado a uma cela de manicômio, o narrador do conto perde o melhor emprego que já tivera na vida, e Pauline consegue fugir para longe da

119 O *chauffeur* me disse ontem que ele surtou de vez. Às vezes, acha que é um garanhão perseguindo uma égua, às vezes vira um leão. Coitado, preso numa daquelas celas acolchoadas! Ele era um cara maneiro quando estava com a cabeça no lugar (*TWOWF*, p. 68, tradução minha).

obsessão violenta do rico homem branco. Por isso, o que ocorre nessa história é uma tentativa de derrotar Mr. Lloyd na ficção, já que, na vida real, homens de sua classe e raça quase nunca seriam punidos por suas ações. Em outras palavras, Langston Hughes estava ciente de que o corpo de Mr. Lloyd, detentor de todas as posições de poder possíveis, não poderia ser desabrigado pela violência do linchamento ou por uma casa na qual fosse explorado. Nada disso seria possível, ou quiçá verossímil, para o desfecho de seu antagonista. Restou, por isso, desabrigá-lo pela linguagem.

O surto de Mr. Lloyd aponta para uma forma de destituí-lo de seu privilégio, pois talvez fosse essa a única forma de produzir, narrativamente, uma derrota. Nesse sentido, é preciso perceber que Langston poderia ter optado por uma morte repentina ou a perda de seus bens (lembremos que escreveu o conto apenas cinco anos após a quebra da bolsa em 1929). No entanto, o escritor preferiu tirar do antagonista branco a sua lucidez e, com ela, seu direito à palavra. Ou seja, ainda que simplesmente matá-lo ou fali-lo fosse uma resolução mais fácil, o ficcionista decide tirar de Mr. Lloyd sua capacidade de negociar sentidos com o mundo e, por isso, desabrigá-lo.

Foucault tinha apenas oito anos de idade quando Langston Hughes publicou *The Ways of White Folks*, em 1934. Sua obra futura, contudo, serve como uma lente importante para lermos a história de Langston Hughes. Na clássica obra *A História da Loucura na Idade Clássica*, do começo da década de 1960, o distinto intelectual francês propõe uma análise que atravessa os séculos para entender o tratamento dado ao "louco" pelas sociedades ocidentais. Entretanto, é na conferência inaugural no *Collège de France*, em 1970, que elabora o que conhecemos como *A Ordem do Discurso*. Nesse texto, Foucault argumenta que a loucura é um princípio de rejeição de certos discursos.

> Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo (2014, p. 10 – 11).

Como se nota, portanto, Mr. Lloyd é reduzido à posição de um sujeito sem linguagem. Ao decidir terminar o conto dessa forma, Langston Hughes sugere uma certa superação do desabrigo porque, em oposição aos jovens negros linchados nos contos "*Home*" e "*Father and Son*", Pauline consegue escapar da exploração e quem termina a história numa posição de desamparo é o rico homem branco, ainda que seu fim também demonstre certo privilégio,

pois está internado em um manicômio com todo o atendimento necessário. Por esse motivo, numa sociedade que lhe dava poder em todos os contextos, o escritor foi perspicaz ao perceber que a única forma de desabrigo capaz de atingir o seu antagonista seria a perda de si próprio representada pela loucura que interditasse a sua linguagem.

"*A Good Job Gone*" consegue, então, dar um passo adiante em direção à vitória sobre o desabrigo. Todavia, ainda não nos oferece uma superação total, dado que, a despeito da fuga bem-sucedida de Pauline, o jovem narrador negro perde o emprego de que tanto precisava. É esta, por isso, minha hipótese de leitura em torno do acolhimento: "*Red-headed Baby*" não oferece chances de desmantelar o desabrigo porque a jovem protagonista ainda vê no homem ruivo sua única chance de sobrevivência. "*A Good Job Gone*", por outro lado, já nos traz a presença emblemática de Pauline, que encontra o acolhimento com o namorado negro, recusando a exploração de Mr. Lloyd. O narrador, entretanto, ainda dependia do dinheiro oriundo desse sujeito branco e, por isso, termina a narrativa lamentando a perda de seu trabalho.

No próximo conto, "*Cora Unashamed*", poderemos investigar o passo derradeiro em relação à superação do desabrigo. Trata-se de uma história repleta de violências, mas em cuja trama o acolhimento se materializa entre os personagens negros que reconhecem a força de si para si, recusando a violência da branquitude. Até aqui, então, já conseguimos contornar o desabrigo, mas é preciso agora eliminá-lo.

MATERNIDADES CIRCUNSCRITAS PELO TRAUMA: LENDO "*CORA UNASHAMED*"[120]

A última narrativa analisada neste capítulo é aquela em que a superação do desabrigo aparece de forma mais contundente. Trata-se de "*Cora Unashamed*", cujo enredo gira em torno da protagonista Cora, uma mulher negra que, por décadas, tem trabalhado na casa de seus patrões brancos, os Studevants. O conto se inicia com a descrição da cidade de Melton, onde se passa a trama. Logo no primeiro parágrafo, a descrição que nos oferece o narrador marca o tom decadente daquele entorno. Isso nos aponta para o fato de que a personagem, desde o início, está cerceada pelo desabrigo, precisando ser um corpo contra o espaço que lhe

120 Fiz alguns apontamentos breves sobre "*Cora Unashamed*" em *Pérolas negras na periferia* (2019). Naquela ocasião, almejei utilizar a narrativa de Cora como um contexto para o tema da maternidade negra. Aqui, lanço mão de uma investigação mais detalhada para elaborar o argumento sobre o desabrigo.

ronda. A menção a uma estação na qual os trens não param sugere também que sair daquela região inóspita não é uma tarefa simples.

> Melton was one of those miserable in-between little places, not large enough to be a town, nor small enough to be a village—that is, a village in the rural, charming sense of the word. Melton had no charm about it. It was merely a nondescript collection of houses and buildings in a region of farms—one of those sad American places with sidewalks, but no paved streets; electric lights, but no sewage; a station, but no trains that stopped, save a jerky local, morning and evening. And it was 150 miles from any city at all—even Sioux City (*TWOWF,* p. 3).[121]

Quando põe em cena a protagonista, Cora é descrita por intermédio de uma linguagem outra, isto é, Hughes enfatiza os termos utilizados pela população branca da cidade quando esta se refere à mulher. Nesse ponto, é importante refletir sobre as formas como a linguagem se articula para produzir o poder. Num retorno a Frantz Fanon, "um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito" (2008, p. 34). É por esse motivo que a colonialidade faz questão de atribuir aos seus alvos os rótulos estigmatizantes que negam a pluralidade dos povos colonizados, como os termos "índio", "negro", "bárbaro", "selvagem" e tantos outros. Por intermédio da linguagem, a Europa construiu para si um outro mundo sobre as ruínas de todas as civilizações que, em suas mãos, foram usurpadas, violentadas e assassinadas.

No caso de "*Cora Unashamed*", a oscilação entre os significantes "*Negress*" e "*nigger*" indicam as formas como a personagem é tratada a depender dos interesses daqueles que dominam o discurso e, por consequência, dominam o mundo. Se o ato de nomear é algo da ordem colonial, ser negro é também uma invenção do Ocidente (QUIJANO, 2005; MBEMBE, 2014; MIGNOLO, 2017). Por isso, a forma como Cora é socialmente lida não parte de si própria, mas dos termos que a maioria branca decide empregar.

> She was what the people referred to when they wanted to be polite, as a Negress, and when they wanted to be rude, as a nigger—sometimes adding the word "wench" for no good reason, for Cora was usually an inoffensive soul, except that she

121 Melton era um miserável entre-lugar, sem ser grande o bastante para ser uma cidade, nem pequena o suficiente para ser um vilarejo — isto é, um vilarejo no sentido bucólico e encantador da palavra. Melton não tinha encanto nenhum. Era uma mera coleção sem descrição de casas e edifícios numa região de fazendas — um daqueles tristes lugares americanos com calçadas, mas sem ruas pavimentadas; luzes elétricas, mas sem esgotos; uma estação, mas sem trens que paravam, a não ser por um local, de manhã e à noite. E ficava a 150 milhas de qualquer cidade — mesmo Sioux City (*TWOWF*, p. 3, tradução minha).

> sometimes cussed (*TWOWF*, p.3).[122]

É ainda nessa apresentação, porém, que começa a surgir um índice de superação do desabrigo. O narrador trata Cora por meio de duas imagens interessantes: a primeira símile para compará-la a um cão e a segunda para descrevê-la como uma árvore. A primeira alusão animaliza a personagem a fim de ratificar a forma degradante e, portanto, não-humana como era tratada pela família branca, numa nota naturalista do texto de Hughes. Por outro lado, a comparação a uma árvore chama atenção porque indica uma ambiguidade na resistência de Cora, uma vez que um centenário tronco é sinônimo de força e resiliência, mas também está fadado a jamais se mover.

> She had been in Melton for forty years. Born there. Would die there probably. She worked for the Studevants, who treated her like a dog. She stood it. Had to stand it; or work for poorer white folks who would treat her worse; or go jobless. Cora was like a tree—once rooted, she stood, in spite of storms and strife, wind, and rocks, in the earth (*TWOWF*, p. 3 – 4).[123]

Com essas imagens, Langston Hughes traduz a ambivalência da mulher negra no contexto pós-abolição nos Estados Unidos, isto é, o trabalho doméstico que lhe dá um teto, mas, perversamente, retira dessas mulheres sua dignidade. A superação do desabrigo, enfim, consolida-se porque, tal qual o tronco de uma árvore, Cora suporta os golpes que recebe e permanece de pé, com raízes profundas fincadas no solo. Nessa cidade em que não há trens e de onde não há escape possível, resta sucumbir ao racismo e à segregação ou se levantar firme contra essa formas de opressão. Antes mesmo de iniciar o enredo do conto, o narrador nos informa que, com as raízes ancestrais de uma árvore, Cora permanece de pé.

Na apresentação da protagonista, é preciso dar destaque também à forma como os patrões repetem o nome de Cora. Isso porque o narrador de Langston Hughes causa uma subversão na própria noção de nome, ou seja, no lugar de ser humanizada por intermédio do

---

122 Ela era o que as pessoas se referiam como uma negra quando queriam ser educadas e, quando queriam ser rudes, como uma preta — algumas vezes acrescentando a palavra "meretriz" sem uma boa razão, pois Cora era geralmente uma alma inofensiva, exceto quando ela blasfemava às vezes (*TWOWF*, p.3, tradução minha).

123 Ela estava em Melton há quarenta anos. Nasceu lá. Morreria lá, provavelmente. Ela trabalhava para os Studevants, que a tratavam como um cão. Ela os suportava. Tinha que aguentar; ou trabalhar para os brancos mais pobres, que a tratariam pior; ou ficar desempregada. Cora era como uma árvore enraizada, ela ficou de pé naquela terra, apesar das tempestades e dos conflitos, dos ventos e das rochas (*TWOWF*, p. 3 – 4, tradução minha).

seu nome próprio, esse vocativo reproduz uma sub-humanidade. Não são poucos os casos na literatura de personagens sem um nome próprio, como os meninos de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, os andarilhos sem rumo em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, ou os garçons do conto "*A Clean, Well-Lighted Place*", de Ernest Hemingway. Todos esses personagens, embora de formas distintas e em contextos diferentes, criam um efeito de indeterminação que dilui as suas individualidades por não serem nomeados com um substantivo próprio. Afinal, ter um nome é a primeira coisa que elabora uma vida humana no discurso.

As primeiras atitudes ao se saber que uma criança nascerá são descobrir seu sexo biológico — graças à dicotômica colonialidade do gênero (LUGONES, 2014) — e, a partir disso, decidir seu nome, pois, nomeada, aquela vida passa a ser lida como humana. É por isso também que cães e gatos, tratados como filhos por tantas pessoas, recebem um nome e, com ele, humanizam-se. Por outro lado, nos países ocidentais, animais utilizados na alimentação, como porcos, galinhas e vacas, são socialmente lidos, na vasta maioria dos casos, como propriedades, mas não como membros da família merecedores de um nome próprio. Nas ocasiões em que isso acontece, são humanizados por meio de um nome.

Nomes, então, atribuem humanidade a um ente. No caso de Cora, no entanto, é interessante perceber que ter um nome não a livrou da exploração. Ao fazer isso, Hughes parece sugerir que a experiência afrofeminina não poderia se concretizar de maneira pacífica dentro de um território doméstico que a explora. O desabrigo, portanto, se manifesta numa casa cujas paredes recebem o corpo de Cora no sentido de prendê-lo, sem uma efetiva relação de acolhimento. Dentro da casa dos patrões brancos, por isso, a protagonista da trama é chamada repetidas vezes, mas a insistência em seu nome não se converte no reconhecimento de um sujeito. Pelo contrário, Cora é nomeada apenas por intermédio da necessidade de servir. Linguisticamente, isso se materializa pela repetição do vocativo e, sobretudo, pela resposta da mulher negra, que se limita a dizer "sim, senhora".

> Cora, bake three cakes for Mary's birthday tomorrow night. You Cora, give Rover a bath in that tar soap I bought. Cora, take Ma some jello, and don't let her have even a taste of that raisin pie. She'll keep us up all night if you do. Cora, iron my stockings. Cora, come here… Cora, put… Cora… Cora… Cora! Cora! And Cora would answer, "Yes, m'am" (*TWOWF*, p. 4).[124]

124 Cora, faça três bolos para o aniversário de Mary amanhã à noite. Você, Cora, dê um banho no Rover com o sabão de alcatrão que eu comprei. Cora, leve gelatina para mamãe e não a deixe provar aquela torta de uva passa. Ela vai nos deixar acordados a noite toda se

A propósito, no estudo do sistema escravocrata, o nome é um aspecto crucial. Quando seres humanos escravizados eram vendidos, recebiam outros nomes por parte de seus senhores, o que resultou no apagamento de ancestralidades africanas em todo o continente americano. Em consequência disso, o resgate dessas memórias ao longo do século XX é um traço relevante na reconstrução das vivências afrodiaspóricas transatlânticas. Dentre os muitos exemplos dessa realidade, vale ressaltar o livro *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*, de Zora Neale Hurston (2018). Para esse trabalho, a ficcionista e pesquisadora norte-americana entrevistou em 1927 Olualê Kossula, considerado um dos últimos sobreviventes negros da escravidão no Alabama, no sul dos Estados Unidos. O homem era então chamado de Cudjo Lewis, a partir da forma que havia sido nomeado por seu senhor. Neale Hurston, no entanto, chama-o de "Kossula", pondo em primeiro plano o nome que o homem recebera de sua mãe na ocasião do seu nascimento em 1841 na atual região do Benin.

Nessa mesma linha de raciocínio, na apresentação da família de Cora, o conto sugere uma ruptura da ancestralidade negra ao frisar o fato de que ninguém sabia de onde vinham seus antepassados. Cora e seus irmãos eram um galho partido de uma longa árvore genealógica cujas raízes já não eram mais recuperáveis. Seu passado, embora inscrito em sua pele, está perdido, porque uma das sub-humanidades produzidas pelo sistema escravocrata é o apagamento de genealogias.

Narrar o mundo é decidir o que será lembrado, mas, principalmente, o que será esquecido. Assim, pensando com Trouillot, "não existe passado independente do presente. De fato, o passado só é passado porque existe um presente, assim como só posso apontar para algo *lá* porque estou *aqui.* Mas nada está inerentemente lá ou aqui. Nesse sentido, o passado não tem conteúdo" (2016, p. 41). O que existe, dessa forma, é um olhar do presente sobre eventos que serão lembrados ou, no caso de Cora, esquecidos.

> Cora was the oldest of a family of eight children — the Jenkins niggers. The only Negroes in Melton, thank God! Where they came from originally — that is, the old folks — God knows. The kids were born there. The old folks are still there now: Pa drives a junk wagon. The old woman ails around the house, ails and quarrels (*TWOWF*, p. 4 – 5).[125]

---

você fizer isso. Cora, passe minhas meias a ferro. Cora, venha cá… Cora, coloque… Cora… Cora, vem aqui… Cora! Cora! E Cora respondia: "Sim, senhora" (*TWOWF*, p. 4, tradução minha).

125 Cora era a mais velha de uma família de oito crianças — os negros Jenkins. Os únicos negros em Melton, graças a Deus! De onde eles vieram originalmente — ou seja, os mais velhos — só Deus sabe. As crianças nasceram lá. Os idosos estão lá até hoje: O pai dirige

Essa é uma discussão incontornável sobre a diáspora africana, pois jovens negros hoje, em quaisquer partes do continente americano, jamais saberão, de fato, quem foram seus primeiros ancestrais acorrentados no Rio de Janeiro, açoitados no porto de New Orleans ou violentados no Caribe. Pensando assim, a discussão sobre um passado perdido reverbera nas possibilidades de se visualizar o futuro. Em um texto sobre Afrofuturismo, Kênia Freitas e José Messias nos convidam a essa reflexão: "Como a comunidade negra diaspórica que teve deliberadamente o nosso passado roubado e apagado pela escravidão consegue, sem esse acervo de imagens, vislumbrar futuros?" (2018, p. 406 – 407). Não por acaso, toda a preocupação contemporânea da tendência afrofuturista é mesclar elementos da diáspora africana com uma estética de ficção científica a fim de especular, por intermédio da fantasia, um mundo em que haja um futuro possível para a população negra.

Não havia estética afrofuturista nos moldes que hoje o conhecemos na geração de Langston Hughes. Entretanto, se pretendo estudar o desabrigo para cogitar formas de superá-lo, essa perspectiva é interessante. Afinal, o desafio que surge em nosso horizonte é o que também ocorre à personagem de Langston Hughes na ficção, isto é, sem saber de onde veio, sem um acervo imagético de sua ancestralidade, pensar em formas de elaborar o futuro é contornar a tragédia da ferida colonial. O jovem protagonista de "*Poor Little Black Fellow*", também carente de memórias, vai para Paris e decide não voltar para os Estados Unidos, produzindo um futuro por meio da liberdade encontrada lá. Cora, por outro lado, não tinha meios de deslocar-se fisicamente para fora da pequena cidade de Melton, de modo que precisa elaborar outras formas de cogitar o seu futuro. Esse tema central na experiência negra é estudado por Mbembe ao argumentar que o corpo negro é aquele cuja possibilidade de futuro foi cerceada.

> Sendo as suas energias, na maior parte do tempo, gastas em tarefas de sobrevivência, eram forçados a viver a sua vida como uma reprodução. Mas o que pautava as relações entre o senhor e os seus escravos era principalmente o monopólio que o senhor pretendia ter sobre o futuro. Ser negro, e portanto escravo, significava não ter futuro próprio, em si/para si. O futuro do Negro era sempre um futuro delegado que o seu senhor lhe oferecia como uma dádiva, a alforria. Por isso, a questão do futuro enquanto horizonte a atingir, através de um trabalho seu, que lhes permitia a autoprodução de sujeitos livres, responsáveis por si e para com o mundo, era central nas lutas de escravos (MBEMBE, 2014, p. 259).

---

uma carroça de lixo. A mulher idosa fica ao redor da casa, aflita e brigando (*TWOWF*, p.4 – 5, tradução minha).

Além do apagamento de sua ancestralidade, o passado íntimo de Cora também foi devastado. A personagem não teve o direito de uma infância que pudesse ser sua, dado que precisou, desde muito nova, suportar o peso da falta de amparo: "As a child Cora had no playtime. She always had a little brother, or a little sister in her arms. Bad, crying, bratty babies, hungry and mean. In the eighth grade she quit school and went to work with the Studevants" (*TWOWF*, p. 5).[126] Como se percebe, os desabrigos a que Cora está submetida são múltiplos, pois não apenas está confinada à casa dos patrões, mas também precisa lidar com o desabrigo simbólico de não ter um espaço em que pudesse desfrutar de sua infância.

O tema da infância, portanto, está na espinha dorsal da narrativa. Como já mencionei na leitura de outros contos, não faz tanto tempo que se atribui, ao corpo infantil, traços como delicadeza, ingenuidade, pureza, inocência e necessidade de ser protegido. Esses elementos, aparentemente inquestionáveis, são um produto da Idade Moderna (ARIÈS, 1981). O Iluminismo, ao longo do século XVIII, foi um grande responsável por difundir algumas ideias até hoje vigentes a esse respeito. Foi em 1762 que o filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau publicou a clássica obra *Émile, ou De l'éducation*, considerada hoje uma obra basilar do pensamento educacional moderno.

A educação de crianças, como se vê, assim como a forma de acolhê-las, é uma preocupação do pensamento iluminista. Todavia, é equivocado generalizar essa ideia como um "espírito da época" de todos os povos e culturas durante o "século das luzes", pois a reflexão em torno do "surgimento" da criança como conceito e as demais ideias da episteme europeia não são "universais", embora muitos intelectuais do norte global tentem ainda se convencer — e nos convencer — disso.

Isso significa dizer que o conhecimento produzido por uma elite intelectual na Europa é europeu e diz respeito àquela forma de ser e estar no mundo. Certamente, nesse mesmo século XVIII, as mães negras escravizadas que morriam nas minas de ouro do Brasil ou nas plantações de algodão do sul estadunidense jamais puderam aplicar para seus filhos as ideias educacionais de Rousseau. Na verdade, mesmo no continente europeu, as meninas e meninos explorados de todas as formas nas indústrias surgidas no século XVIII e ampliadas no XIX

126 Quando criança, Cora não tinha tempo para brincar. Ela sempre teve um irmãozinho, ou uma irmãzinha nos braços. Bebês birrentos, chorosos, malcriados, famintos e cruéis. Na oitava série, ela abandonou a escola e foi trabalhar com os Studevants (*TWOWF*, p. 5, tradução minha).

também não tomaram conhecimento das “luzes” que iluminaram aquele tempo histórico.

Esse posicionamento em relação ao Iluminismo não se trata de uma recusa de sua contribuição ou de uma negação das fundamentais obras de Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Diderot e d’Alembert. É, na verdade, uma afirmação em defesa do que deveria ser óbvio: aquele que produz certo saber o faz sempre estando em determinado tempo, lugar, raça, gênero e classe social. Por isso, concordo com a sábia frase de Ariano Suassuna (2018) ao afirmar em 1997 que os gregos não inventaram o teatro: “o que nasceu na Grécia foi o teatro grego”. Sendo assim, não existe conhecimento absoluto ou verdade universal. Existem múltiplas formas de ler os fenômenos que nos cercam e, com nossas próprias lentes, produzir os nossos saberes para que, um dia, sejam também questionados.

Nesta tese, em que busco decolonizar a ideia de “casa” e entender o desabrigo não apenas como tema, mas como conceito, é necessário, consequentemente, repensar outras noções eurocêntricas que habitam as casas, como “homem”, “mulher” e “criança”. Assim como Angela Davis (2016) explica que mulheres negras eram vistas como “anomalias” e Sueli Carneiro (2020) descreve como homens negros não são vistos como “provedores”, é possível acrescentar ao mesmo raciocínio o fato de que as crianças negras não são, ainda hoje, socialmente lidas como corpos infantis, de modo que não causam a mesma comoção coletiva se estiverem abandonadas à fome, ao frio e ao desabrigo. Tudo isso se conecta ao tema da sub-humanidade porque, para que um sujeito seja lido como “homem”, “mulher” ou “criança” é preciso que primeiro seja interpretado como ser humano. Isso ainda não acontece devido ao longo ciclo de repetição da mentalidade escravocrata, conforme demonstra a argumentação de Frank B. Wilderson III no livro *Afropessimismo* (2021).

Ser uma criança, portanto, era um ideal importante na filosofia dos iluministas e no tratado de Rousseau. Para a personagem de Langston Hughes, contudo, tratava-se de uma fase na qual a exaustão do trabalho já a atingia de diferentes formas. Apesar disso, o peso de tantos fardos que precisa sustentar não consegue fazer sucumbir o corpo de Cora. Pelo contrário, o conto nos aponta para a força dessa mulher e sua sobrevivência a despeito de todas as formas de precariedade com que precisa lidar. Na relação com o pai, isso se materializa por meio das exíguas economias de Cora, capazes de sustentar a família nas ocasiões em que o pai mais precisa. Quando atingidos por alguma intempérie, é o dinheiro da filha que supre as necessidades e contorna as ausências.

> He passed the evenings telling long, comical lies to the white riff-raff of the town, and drinking licker. When his horse died, Cora's money went for a new one to haul her Pa and his rickety wagon around. When the mortgage money came due, Cora's wages kept the man from taking the roof from over their heads. When Pa got in jail, Cora borrowed ten dollars from Mrs. Studevant and got him out (*TWOWF*, p. 5).[127]

Cora, então, é quem sustenta a vida e a faz possível. Dentro de sua casa, consegue elaborar uma potência por meio da qual a sobrevivência de seus iguais continua. Além de cobrir os gastos da hipoteca, quando o pai esteve preso e, portanto, desabrigado, é apenas com o empréstimo da protagonista que conseguiu sua liberdade. Todavia, a geografia de sua própria casa, cujos contornos Cora conhece bem, não é a mesma estrutura de poder erguida na casa branca de seus patrões. Por essa razão, a força que Cora consegue criar dentro de sua própria família é interrompida pela humilhação constante dos chefes.

No território dos Studevants, dedicam-se apenas os restos à mulher negra: "Cora saved, and wore the Studevants' old clothes, and ate the Studevants' leftover food, and brought her pay home" (*TWOWF*, p. 6).[128] Desfruta, então, apenas das sobras, mas não podemos ignorar que, na mesma sentença, diz o narrador que a personagem decide voltar para casa com o salário recebido. Ou seja, desabrigada de tantas formas na casa burguesa que jamais seria sua, Cora apropria-se do que é seu por direito para tentar, em sua própria casa, erigir um lar.

Na tentativa de elaboração desse teto, seguindo o modelo aburguesado de um amor romântico, Cora apaixona-se por Joe, um rapaz branco que trabalhava em um estábulo. No entanto, construir um lar burguês não seria possível para essa mulher se tentasse seguir um arquétipo eurocêntrico. Em outras palavras, a narrativa nos aponta, desde o primeiro encontro com Joe, uma atmosfera decadente, fétida e em nada semelhante aos sonhos românticos que a jovem provavelmente tinha. O rapaz surge de súbito na cidade, como um estrangeiro de origem desconhecida, e Cora espera por ele depois do expediente. O envolvimento dos dois frisa, por meio da sinestesia, os cheiros que ressaltavam o lugar social que ocupavam: no caso de Cora, a cozinha dos patrões; em Joe, o cheiro do estábulo.

---

127 Ele passou as noites contando mentiras longas e cômicas para a ralé branca da cidade e se embebedando. Quando seu cavalo morreu, foi o dinheiro de Cora que lhe deu um novo para transportar sua raquítica carroça. Quando o dinheiro da hipoteca venceu, o salário de Cora impediu que o homem tomasse o teto de cima de suas cabeças. Quando o pai foi para a cadeia, Cora pediu emprestado dez dólares à Sra. Studevant e o tirou de lá (*TWOWF*, p. 5, tradução minha).

128 Cora economizou e usou as roupas velhas dos Studevants e comeu os restos de comida deles e trouxe seu pagamento para casa (*TWOWF*, p. 6, tradução minha).

> The scent of grass. Cora waiting. That boy, Joe, a cigarette spark far off, whistling in the dark. Love didn't take long — Cora with the scent of the Studevants' supper about her, and a cheap perfume. Joe, big and strong and careless as the horses he took care of, smelling like the stable (*TWOWF*, p. 6 – 7).[129]

Esse amor entre o jovem branco e a protagonista negra gera um fruto que aprofunda a impossibilidade de um abrigo para Cora, tematizando uma maternidade trágica. Ao descobrir que estava grávida e na ausência do homem pelo qual se apaixonara, a narrativa nos entrega um fato que seria crucial no desenvolvimento da trama. A família Studevant também tem uma criança, de modo que o bebê de Cora e o de seus patrões nascem na mesma época e, na primeira infância, chegam a interagir em suas brincadeiras.

A maternidade da protagonista negra, no entanto, é cravejada pela tragédia de uma impossível elaboração do amor, pois sua filha morre pouco depois de nascer. Revoltada, a cena dessa perda é emblemática porque atribui à Cora o direito à linguagem que materializa a revolta, chegando ao ápice da ousadia quando xinga até mesmo Deus. Parece surgir, paulatinamente, um indicativo de que a linguagem de Cora não aceita passivamente o desabrigo. Nesse caso, ela se apropria das palavras rudes aprendidas com o pai e faz delas sua arma de revolta contra a injustiça de perder sua filha.

> She cussed out God for taking away the life that she herself had given. She screamed, "My baby! God damn it! My baby! I bear her and you take her away!" She looked at the sky where the sun was setting and yelled in defiance. Pa was amazed and scared. He pulled her up on his rickety wagon and drove off, clattering down the road between green fields and sweet meadows that stretched away to the far horizon. All through the ugly town Cora wept and cursed, using all the bad words she had learned from Pa in his drunkenness (*TWOWF*, p. 8).[130]

Numa análise comparativa entre *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, argumentei que a personagem brasileira tem uma linguagem distinta de

129 O cheiro da grama. Cora esperando. Aquele rapaz Joe, uma faísca de cigarro ao longe, assobiando no escuro. O amor não demorou muito — Cora ainda com o cheiro do jantar dos Studevants em si e um perfume barato. Joe, grande, forte e descuidado, como os cavalos que ele cuidava, cheirando como o estábulo (*TWOWF*, p. 6 – 7, tradução minha).

130 Ela blasfemava contra Deus por tirar a vida que ela havia colocado no mundo. Gritou: "Meu bebê! Maldito seja! Meu bebê! Eu carrego ela e você tira ela de mim!" Ela olhou para o céu onde o sol estava se pondo e gritou desafiadora. O pai estava espantado e assustado. Ele a puxou para cima de sua carroça raquítica e se afastou, chacoalhando pelo caminho entre campos verdes e prados doces que se estendiam até o horizonte distante. Por toda aquela cidade horrenda, Cora chorou e praguejou, usando todas as palavras feias que tinha aprendido com o pai nos momentos de sua embriaguez (*TWOWF*, p. 8, tradução minha).

Luísa, personagem do romance português (CHAGAS, 2019, p. 58). Isso porque Luísa não consegue falar com Deus quando entra na igreja, ao passo que Clara dos Anjos consegue rezar para Nossa Senhora e pedir coragem. Nessa leitura, busquei demonstrar como a força da jovem negra suburbana criada por Lima Barreto materializa-se também pela linguagem. No caso de Cora, existe uma ousadia ainda maior, uma vez que, não apenas encontra uma forma para falar com Deus, mas tem coragem de ofendê-lo por não se resignar.

Há, depois disso, um salto temporal na narrativa e dezenove anos se passam. A família Studevant continua explorando os serviços de Cora. Agora, porém, há uma nova personagem na geografia daquela casa: a jovem Jessie, já não mais um bebê e com a mesma idade que teria a filha falecida de Cora. A adolescente, contudo, não é aceita por seus pais biológicos por não cumprir as expectativas de excelência acadêmica e social pelas quais seus pais zelavam a fim de manter a boa aparência daquele lar.

Por isso, o único lugar em que Jessie ganha vida é a cozinha com a companhia da empregada doméstica negra. Nesse sentido, são extremamente significativos os territórios da casa nos quais a menina se sente bem, dado que a cozinha opera aqui como simbologia da subalternidade, o espaço onde ficam os empregados e a única parte da casa pela qual Cora transita livremente. As demais regiões daquela geografia doméstica burguesa eram interditadas à empregada, que, a essa altura da trama, já contava com quarenta anos de idade. Sendo assim, rejeitada pela família biológica, Jessie é abraçada, literal e simbolicamente, pela mulher negra cujo amor materno se projeta na menina. Em "*Father and Son*" a porta dos fundos opera como forma literal de produzir um *apartheid* também ontológico. No caso de "*Cora Unashamed*", é pela cozinha que Langston Hughes transforma em geografia doméstica a linguagem da exclusão.

Juliana Teixeira (2020), na pesquisa sobre os efeitos da lógica escravocrata no trabalho doméstico brasileiro, dedica-se a analisar casas de classe média no Brasil. Em sua interpretação, chama atenção para a ideia do "quartinho de empregada", tão comum até hoje na planta de casas e apartamentos, além de demonstrar como esses cômodos, muitas vezes, não seguem as normas corretas de segurança e salubridade. Teixeira frisa também como essa parte da casa está quase sempre anexada à cozinha, ou seja, delimita os espaços permitidos aos corpos que habitam tais "quartinhos".

Partindo das conclusões de Teixeira, essa lente brasileira nos ajuda a enxergar também o caso de Langston Hughes, o qual, a propósito, também chama a atenção para a imagem da

cozinha como a área dos excluídos em seu clássico poema *I, too*, em cujos versos se lê: "They send me to eat in the kitchen / When company comes, / But I laugh / And eat well, / And grow strong" (HUGHES, 1994a, p. 46).[131] Nesses versos, não apenas é trabalhado o tema da segregação, mas também o tema da risada como resistência, algo que surge de forma semelhante na abandonada Jessie quando ela se sente acolhida por Cora. Portanto, é apenas na cozinha, um lugar de subalternidade, que Jessie pode "desabrochar".

> She [Jessie] remained a plump, dull, freckled girl, placid and strange. Everybody found fault with her but Cora.
> In the kitchen Jessie bloomed. She laughed. She talked. She was sometimes even witty. And she learned to cook wonderfully. With Cora, everything seemed so simple—not hard and involved like algebra, or Latin grammar, or the civic problems of Mama's club, or the sermons at church. Nowhere in Melton, nor with anyone, did Jessie feel so comfortable as with Cora in the kitchen. She knew her mother looked down on her as a stupid girl. And with her father there was no bond (*TWOWF*, p. 10).[132]

Ocorre, sob a orientação de Cora, um aprendizado que, com seus pais, seria impossível. A narrativa expõe, desse modo, uma oposição entre os diferentes saberes que cercam a menina. Ainda que sua mãe a obrigue a aprender Álgebra, latim e os sermões da igreja, Jessie apenas se sente confortável para aprender algo na companhia de sua "mãe preta". Nesse caso, a aprendizagem se materializa por meio da experiência culinária de Cora, que transmite à menina um saber fundamental à vida humana, mas, ao mesmo tempo, estigmatizado. Cozinhar, na verdade, opera aqui como uma metonímia do desabrigo de mulheres negras, visto que são corpos fundamentais na construção das ricas casas de famílias brancas, mas, a despeito disso, são confinadas a um espaço depreciado, com saberes, supostamente, menos importantes.

Ailton Krenak (2020), ao pensar sobre o lugar das escolas no mundo atual, questiona quais são os conhecimentos que se adquirem nesses espaços e quais são seus objetivos. Em sua reflexão, argumenta que a escola é incapaz de educar sobre a questão ambiental, por

131 Eles me mandam comer na cozinha / Quando a visita chega, / Mas eu rio / E como bem / E cresço forte" (HUGHES, 1994a, p. 46, tradução minha).

132 Ela [Jessie] continuou sendo uma garota gorda, sem graça, sardenta, pacata e estranha. Todos a culpavam, menos Cora.
Na cozinha, Jessie floresceu. Ela ria. Ela falava. Às vezes, até era espirituosa. E aprendeu a cozinhar maravilhosamente. Com Cora, tudo parecia tão simples — não complexo como álgebra, gramática latina, os problemas cívicos do clube de sua mãe, ou os sermões na igreja. Em nenhum lugar de Melton, nem com ninguém, Jessie se sentiu tão confortável como com Cora na cozinha. Ela sabia que sua mãe a desprezava como uma menina estúpida. E com seu pai não havia nenhum vínculo (*TWOWF*, p. 10, tradução minha).

exemplo. Isso porque o modelo escolar vigente no neoliberalismo reduz todos os saberes a uma linguagem mecânica e repetitiva. Isso secundariza sabedorias ancestrais de tradições afroindígenas em nome dos saberes "oficiais" promovidos por instituições de base eurocêntrica. Há muito de Paulo Freire nessas considerações e acrescento também a potente afirmativa de Glória Anzaldúa: "ainda não desaprendi as tolices esotéricas e pseudo-intelectualizadas que a lavagem cerebral da escola forçou em minha escrita" (2000, p. 229).

Ao indicar a necessidade de "desaprender" — ou aprender a transgredir, como sugere bell hooks (2013) — Anzaldúa pode ser posta em diálogo com Walter Mignolo, outro teórico latino-americano engajado na missão de "aprender a desaprender", isto é, revisitar os conteúdos, metodologias e prioridades de nossa educação. Mignolo (2008), ao elaborar a importância de um pensamento decolonial, defende a necessidade de uma *desobediência epistêmica* e analisa o poder perpetuado pelas seis línguas colonizadoras modernas: português, espanhol, italiano, inglês, francês e alemão. A Literatura, Filosofia e Ciência produzidas nessas línguas, sobretudo o inglês em nossa geração, carregam em si, desde a gênese, um reconhecimento como um saber válido, o que não acontece com as milenares tradições intelectuais indígenas ou africanas.

Produzir conhecimento é produzir política. Por isso, há de se ter em mente o valor ideológico subjacente à classificação de certos saberes como "primitivos" ou "caseiros". Na história de Langston Hughes, um conhecimento ancestral de culinária agrada a negligenciada Jessie, mas o currículo eurocêntrico produzido pelos princípios da branquitude não consegue seduzir a sua atenção. Essa escolha, no entanto, tem um preço caro: não ser mais aceita pela família biológica, na qual os saberes não-hegemônicos não teriam espaço. Se gostasse de culinária, precisaria ir a uma escola em Paris aprendê-la para que fosse socialmente lida como apta em seu entorno social. Em vez disso, decide, corajosamente, fazer de Cora sua mestra e, com ela, aprender uma habilidade cujo brilhantismo não está em sua força acadêmica, mas no potencial orgânico, ancestral e empírico.

Na cozinha, surge também uma questão em torno da linguagem. O narrador nos mostra que a menina Jessie, tímida e calada perto de seus pais, sente-se bem com a empregada doméstica a ponto de conversar e até mesmo rir. Em diferentes momentos desta tese, a risada fundamenta um índice de sobrevivência. Lima Barreto fez do humor uma arma potente contra as injustiças, e o primeiro romance de Langston Hughes traz essa relação entre risada e sobrevivência desde o seu título: *Not without Laughter*. Nas palavras do romancista, "no

matter how hard life might be, it was not without laughter" (1995, p. 249)[133]. Já na maturidade, publicou a coletânea de contos *Laughing to Keep from Crying*, histórias nas quais o humor sustenta sua crítica contra a segregação e o racismo.

Desde o blues até as sátiras contemporâneas, o improviso, a brincadeira e o riso têm sido traços cruciais da resistência negra contra as variadas formas de racismo e exclusão social. Nesse sentido, no livro *Laughing to Keep from Dying: African American Satire in the Twenty-First Century*, Danielle Fuentes Morgan (2020) demonstra como o humor tem sido utilizado no século XXI por artistas negros para escancarar as violências raciais dos Estados Unidos. Borrando as fronteiras e alcançando uma linguagem profundamente brasileira, há também a canção *Maria, Maria*, de Milton Nascimento e Fernando Brant (1978): "uma gente que ri, quando deve chorar / e não vive, apenas aguenta". Dessa forma, embora fosse considerada uma "menina estúpida" por sua mãe biológica, que a silencia de diversas formas, Jessie consegue falar, aprender e rir sob os cuidados de Cora, desde que se mantenha no território em que a mulher negra possa também elaborar sua própria subjetividade, isto é, a cozinha.

Sendo assim, Cora e a adolescente branca Jessie se unem. De um lado, o desejo de ser mãe que havia sido brutalmente interrompido; de outro, a necessidade de acolhimento dentro de um lar que desabrigava a menina de maneira simbólica. Essa conexão, enfim, faz das duas os corpos rejeitados daquela casa: "Like all the unpleasant things in the house, Jessie was left to Cora. And Cora was happy" (*TWOWF*, p. 11)[134]. Portanto, ocorre aqui "uma espécie de maternidade clandestina, pois Jessie, pouco ambiciosa e sem grande dedicação aos estudos, demonstra resultados intelectuais aquém do que se esperava para alguém com sua formação" (CHAGAS, 2019, p. 31).

Por esse motivo, é crucial termos em mente que essa "adoção" de Jessie por parte de Cora ocorreu, sobretudo, por conta da dificuldade acadêmica da menina. Com isso, surge no horizonte uma discussão basilar em torno da branquitude como sistema de poder, visto que, desde sua origem, a classe burguesa sempre utilizou o conhecimento como forma de ascensão ou manutenção de hierarquias sociais. Quando os burgos começaram a se organizar ainda na Idade Média, a escolaridade logo se tornou uma forma de manter a riqueza nas mesmas

133 Não importa como a vida pode ser difícil, a gente não viveu sem dar risada (HUGHES, 1995, p. 249, tradução minha).

134 Como todas as coisas desagradáveis daquela casa, Jessie foi deixada para Cora. E Cora estava feliz (*TWOWF*, p. 11, tradução minha).

famílias. A primeira universidade europeia nos modelos que hoje conhecemos foi a de Bologna, ainda no século XI. Num contexto de gradual expansão da burguesia e decadência do Feudalismo, muitas outras surgiram. Não é coincidência também o fato de que, no século XVIII, quando burgueses assumem protagonismo político em potências da Europa, houve uma profunda preocupação com o ensino, a aprendizagem, a didática e a leitura, num tempo de "ascensão do romance", conforme a argumentação de Ian Watt (1990).

No caso do conto de Langston Hughes, a família de Jessie a recusa porque, sendo incapaz de manter o poder por intermédio dos estudos e da acumulação de capital, a jovem se torna descartável no acordo implícito que mantém nas posições de poder as mesmas famílias com o passar das gerações. Para Charles Mills (1997), a branquitude e as ferramentas que sustentam seus privilégios precisam ser reafirmadas a fim de que a estrutura de poder permaneça a mesma elaborada pelo "contrato racial" da colonialidade. Nessa perspectiva, estudar pode ser uma ferramenta de emancipação, como já mencionei nos casos de Frederick Douglass e Luiz Gama. Por outro lado, a escolarização também assegura que os descendentes de quem mandava nas plantações nos séculos XVII, XVIII e XIX permaneçam no poder ao longo do XXI. Incapaz de assinar a sua parte desse contrato racial e rejeitada, portanto, pela mãe biológica branca, Jessie tem Cora como imagem materna que a acolhe, deslocada do pacto da branquitude (BENTO, 2022).

É esse acolhimento que a menina procura quando descobre que está grávida de seu namorado. Envergonhada e com medo da reação de sua mãe, Jessie não tem a coragem necessária para anunciar a gravidez. Por esse motivo, pede ajuda para Cora que, sem demora, assume para si aquela angústia. Em todos os momentos do conto, há uma relação ambígua entre maternidade e não-maternidade na personagem principal, visto que, desabrigada, as formas de elaborar seu amor maternal são interditadas pela precariedade material e pela morte da filha, mas é bonito perceber que é apenas na linguagem de Cora que a maternidade pode se consolidar.

O desabrigo a atinge, mas não derrota a protagonista de Langston Hughes porque, apesar de tantos golpes, tornou-se a mãe que Jessie não tinha e é por meio dela que se materializa no mundo a mensagem de que a jovem branca teria um bebê. Não poderia mesmo haver uma forma menos ambivalente de Cora desenvolver a maternidade, uma vez que seu lugar de "mãe" estava cindido pela desumanização do legado escravocrata.

> But something had happened to Jessie. Cora knew it before Mrs. Art did. Jessie was not too stupid to have a boy-friend. She told Cora about it like a mother. She was afraid to tell Mrs. Art. Afraid! Afraid! Afraid!
> Cora said, "I'll tell her." So, humble and unashamed about life, one afternoon she marched into Mrs. Art's sun-porch and announced quite simply, "Jessie's going to have a baby" (*TWOWF*, p. 11).[135]

É apenas na fala de Cora que a frase "Jessie vai ter um bebê" pode se materializar. Afinal, ela é a única personagem que realmente surge no texto como uma potência materna capaz de confrontar o desabrigo e oferecer algum tipo de acolhimento. Entendemos aqui o significado do título "*unashamed"* porque Cora tem a determinação de não se envergonhar a despeito das represálias que poderia sofrer. Quando dá a notícia à rígida patroa branca, surge um embate que sintetiza a dicotomia entre essas duas mulheres porque Cora "insiste" (e é esse o verbo empregado pelo narrador).

Contudo, contrária a essa insistência, surge a interrupção da dona daquela casa. Dentro de um território regido pela lógica da branquitude, a fala de Cora não é uma linguagem lícita, razão pela qual o verbo "insistir" se opõe à ordem para que se cale. Insistindo, Cora inscreve no diálogo a sua própria maternidade, pois afirma e repete que teve uma filha, aquela que tão brutalmente lhe havia sido tirada. A força dessa mulher negra, então, conduz a possibilidade de confrontar não apenas a patroa, mas também o próprio narrador quando este afirma que Jessie estava em apuros. A resposta da protagonista, por esse motivo, não se dá apenas à mãe de Jessie, mas ao próprio narrador que organiza a história, de quem Cora parece discordar imediatamente. Logo que o narrador afirma que a menina Jessie estava "em apuros", a personagem responde, utilizando a mesma expressão, que não há problema algum em ter aquela criança.

> Oh, my Lord! Jessie was in trouble.
> "She ain't in trouble neither," Cora insisted. "No trouble having a baby you want. I had one."
> "Shut up, Cora!"
> "Yes, m'am. … But I had one."
> "Hush, I tell you."
> "Yes, m'am" (*TWOWF*, p. 12).[136]

---

135 Mas algo havia acontecido com Jessie. Cora sabia disso antes da Sra. Art. Jessie não era tão estúpida a ponto de não poder ter um namorado. Ela falou com Cora sobre isso como para uma mãe. Estava com medo de contar à Sra. Art. Com medo! Com medo! Com medo!
Cora disse: "Eu vou contar pra ela". Então, humilde e destemida diante da vida, numa tarde ela marchou até Sra. Art na ensolarada sala e anunciou muito singelamente: "Jessie vai ter um bebê" (*TWOWF*, p. 11, tradução minha).

Sabendo da gravidez de Jessie, a furiosa patroa de Cora leva sua filha para fora da cidade e obriga a jovem a interromper a gravidez. Confirmando a ideia de que o único acolhimento de Jessie se dava na companhia de Cora, a protagonista do conto é a única pessoa para quem a jovem branca revela o que aconteceu. O procedimento, entretanto, desastrosamente realizado e contra a vontade da menina, resulta na sua morte em apenas um mês. Cora é quem leva comida para a menina traumatizada pouco antes de sua morte, em mais um indício de como o ato da cozinha aponta para um tipo de conhecimento que permite acolher corpos desamparados. A violência da mãe biológica de Jessie, no entanto, é avassaladora. Sua atitude revolta o coração materno de Cora, aquela cuja filha biológica havia sido perdida dezenove anos antes e que, agora, perderia também a filha branca que, com o passar de duas décadas, havia se tornado sua.

> At home, Jessie went to bed. She wouldn't eat. When Cora brought her food up, she whispered, "The baby's gone."
> Cora's face went dark. She bit her lips to keep from cursing. She put her arms about Jessie's neck. The girl cried. Her food went untouched.
> A week passed. They tried to make Jessie eat then. But the food wouldn't stay on her stomach. Her eyes grew yellow, her tongue white, her heart acted crazy. They called in old Doctor Brown, but within a month (as quick as that) Jessie died (*TWOWF*, p. 14 – 15).[137]

A despeito desse golpe, a indescritível tristeza de Cora ao perder Jessie do mesmo modo que perdera seu bebê na juventude não se encerra apenas no desalento. Na cena do velório, que mais parece um teatro de aparências para ocultar a razão de sua morte, a única pessoa capaz de amar Jessie como mãe é também aquela que se rebela. Mais uma vez, é por intermédio da linguagem de Cora que a maternidade se produz. Produção esta que, nesse caso, fundamenta-se na revolta contida há tantos anos. Chama a atenção a semelhança desse

---

136 Ah, meu Deus! Jessie estava em apuros.
"Ela também não está em apuros," Cora insistiu. "Não tem problema nenhum em ter um neném que você queira. Eu tive o meu."
"Cala a boca, Cora!"
"Sim, senhora. … Mas eu tive."
"Silêncio, eu já disse."
"Sim, senhora" (*TWOWF*, p. 12, tradução minha).

137 Em casa, Jessie foi para a cama. Ela não comia. Quando Cora trouxe sua comida para o andar de cima, ela sussurrou: "O bebê se foi".
O rosto de Cora ficou sombrio. Ela mordeu os lábios para não praguejar e colocou seus braços sobre o pescoço de Jessie. A menina chorou. Sua comida permaneceu intocada.
Uma semana se passou. Eles tentaram fazer Jessie comer, mas nada ficava no estômago dela. Seus olhos ficaram amarelos, sua língua branca, seu coração enlouqueceu. Eles chamaram o velho Doutor Brown, mas em um mês (não mais que isso) Jessie morreu (*TWOWF*, p. 14 – 15, tradução minha).

episódio com a morte de Amélia, do romance *O crime do Padre Amaro*, um clássico do realismo português. Na história, depois de um encontro sexual proibido, a jovem Amélia descobre estar grávida do padre Amaro e, portanto, é também a detentora de uma maternidade impossível e clandestina. Ao final do livro, tanto ela quanto a criança morrem, mas Amaro, com a brutal ironia peculiar à literatura de Eça de Queirós, simplesmente muda-se para Lisboa e continua sua carreira religiosa como se nada tivesse acontecido.

Não há, no livro de Eça, uma revolta rompendo contra a hipocrisia de Amaro. Já no caso de Langston Hughes, a cerimônia de enterro é interrompida pelo grito de Cora, uma voz sempre insistente. Não por acaso, seu corpo é agarrado por homens brancos que, na tentativa de cerceá-la e manter vivo o teatro da aparência burguesa, jogam a mulher de volta para a cozinha. Isso, portanto, reitera a geografia de subalternidades que sustenta a casa e, consequentemente, toda a branquitude enquanto regime de poder.

> A loud scream rent the air. Mrs. Art fell back in her chair, stiff as a board. Cousin Nora and sister Mary sat like stones. The men of the family rushed forward to grab Cora. They stumbled over wreaths and garlands. Before they could reach her, Cora pointed her long fingers at the women in black and said, "They killed you, honey. They killed you and your child. I told 'em you loved it, but they didn't care. They killed it before it was…"
> A strong hand went around Cora's waist. Another grabbed her arm. The Studevant males half pulled, half pushed her through the aisles of folding chairs, through the crowded dining-room, out into the empty kitchen, through the screen door into the backyard. She struggled against them all the way, accusing their women. At the door she sobbed, great tears coming for the love of Jessie (*TWOWF*, p. 17).[138]

Em alguns apontamentos iniciais sobre esse conto, partindo do que argumenta Angela Davis (2016) sobre a exaltação da maternidade branca no século XIX, eu concluí que "não há espaço para Cora no conto de Langston Hughes, dado que não havia 'exaltação ideológica da maternidade' para essa mulher" (CHAGAS, 2019, p. 33). De fato, a narrativa dilacera as

138 Um grito forte rasgou o ar. A Sra. Art caiu de volta em sua cadeira, rígida como uma tábua. A prima Nora e a irmã Mary sentaram-se como pedras. Os homens da família correram à frente para agarrar Cora. Eles tropeçaram em coroas e grinaldas. Antes que pudessem alcançá-la, Cora apontou seus longos dedos para as mulheres de preto e disse: "Eles te mataram, meu amor. Eles mataram você e seu filho. Eu disse pra elas que você já amava o neném, mas elas não se importaram. Eles mataram antes que…".
Uma mão forte pegou a cintura de Cora. Outra agarrou o braço dela. Os homens da família Studevant a foram puxando e empurrando através dos corredores de cadeiras dobráveis, pela sala de jantar lotada, em direção à cozinha vazia, passando pela porta da tela para o quintal. Ela lutou contra eles durante todo o caminho, acusando suas mulheres. Na porta, ela chorou, grandes lágrimas vieram pelo seu amor à Jessie (*TWOWF*, p. 17, tradução minha).

possibilidade de maternidade que Cora tenta elaborar. Agora, no entanto, momento em que me interessa o desabrigo, prolongo essa reflexão argumentando que o texto de Hughes oferece uma chance de superação para todas as perdas de Cora.

Isso que o desfecho da narrativa nos indica ao permitir que Cora desista do trabalho encarcerador no qual esteve durante tanto tempo. Recusando mais violências, a mulher volta para sua própria casa e, com isso, Langston Hughes elabora um território de sociabilidade afrodiaspórica. Ou seja, Cora recusa o desabrigo da imponente casa branca e volta-se para o acolhimento de sua própria casa negra.

> She sat down on a wash-bench in the backyard, crying. In the parlor she could hear the choir singing weakly. In a few moments she gathered herself together, and went back into the house. Slowly, she picked up her few belongings from the kitchen and pantry, her aprons and her umbrella, and went off down the alley, home to Ma. Cora never came back to work for the Studevants.
> Now she and Ma live from the little garden they raise, and from the junk Pa collects —when they can take by main force a part of his meager earnings before he buys his licker.
> Anyhow, on the edge of Melton, the Jenkins niggers, Pa and Ma and Cora, somehow manage to get along (*TWOWF*, p. 17 – 18).[139]

As linhas finais da história recusam uma interpretação de derrota para sua protagonista. Na infância, Cora criou os próprios irmãos para que seu lar não desmoronasse e, quando era adolescente, trabalhou na casa dos patrões brancos em prol de sua própria família. Ao conhecer um amor que pudesse ser finalmente seu, entregou-se a seu desejo e, tendo nas mãos um bebê, não teve receio de se tornar a mãe que sonhava em ser, a despeito da ausência do pai. Quando morre sua criança, tampouco sucumbe ao desalento da perda e faz de Jessie a filha que sonhava ressuscitar. Ao final, quando perde também a filha branca, mesmo assim não permite que seu corpo soçobre diante da dor.

Em todos os momentos da trama, Cora reage corajosamente contra a injustiça, implodindo o teatro que havia se montado durante o velório de sua amada criança adotiva. Tudo isso culmina, portanto, na última frase do conto, na qual nos diz o narrador que, de

139 Ela se sentou em um banco no quintal, chorando. No salão, podia ouvir o coro cantando fraco. Sem demora, juntou forças e voltou para dentro de casa. Lentamente, pegou seus poucos pertences da cozinha e da despensa, seus aventais e seu guarda-chuva, e foi para o beco, para casa da mãe. Cora nunca mais voltou a trabalhar para os Studevants. Agora ela e sua mãe vivem do pequeno jardim que criam, e do lixo que o pai recolhe — quando conseguem pegar algum dinheiro de suas exíguas finanças antes que ele compre bebida.
De todo modo, nos limites de Melton, os pretos Jenkins, papai, mamãe e Cora, de alguma maneira conseguem se dar bem (*TWOWF*, p. 17 – 18, tradução minha).

alguma forma, a família de Cora conseguia sobreviver. Não se sabe bem como, não se entende de quais maneiras, mas existe alguma potência incógnita escondida nesses corpos que, desabrigados, criam entre si o acolhimento.

Termino este capítulo com a história de Cora porque em sua experiência vejo a resistência às múltiplas formas de violência enfrentadas também pelas personagens de Lima Barreto. Na verdade, pego emprestado a potente frase "não somos nada nesta vida" (*CA*, p. 294), que o autor brasileiro atribui à Clara dos Anjos para concluir que é também a destemida Cora que está falando por meio da voz de Clara. Se nos subúrbios do Rio de Janeiro a protagonista de Lima abraça sua mãe e sobrevive ao desamparo após ser expulsa da casa do amante branco Cassi Jones, no interior dos Estados Unidos, é nessa cidade erma que Cora também abraça sua mãe para sobreviver. Não ser nada nesta vida produzida pela branquitude nunca foi motivo para desistir de uma outra vida, elaborada nas frestas do racismo com a potência de uma sociabilidade negra.

Poderíamos aqui pensar com Emicida (2019): "tudo que nós tem é nós" ou ler na casa que Cora erige ao lado dos pais a metáfora para um mocambo ou, quem sabe, o início simbólico de um grande quilombo. Fazendo uso desse termo tão brasileiro, que Abdias Nascimento eternizou com seu *quilombismo*, posso borrar de propósito as fronteiras entre os Estados Unidos e o Brasil. O lar da protagonista transforma-se, enfim, num coletivo de sobreviventes, fugidos de um sistema exploratório que, se não era oficialmente escravocrata, mantinha uma semelhante linguagem de violências. Terminar, enfim, esse percurso com Cora é celebrar o corpo que se alforriou e nunca mais retornou para sua exploração. É erguer uma casa que seja abrigo e pensar em nossos passos que vieram de muito longe e, de uma forma que por vezes não compreendemos, é também insistir na sobrevivência sem sucumbir ao desabrigo.

5. DESABRIGO ÚLTIMO DE UM CORPO: EXOTISMO E SEGREGAÇÃO DA CULTURA AFRODIASPÓRICA

tudo aqui
é um exílio,
apesar dos rostos
quase todos negros
dos corpos
quase todos negros
semelhantes ao meu

— Lubi Prates, *tudo aqui é um exílio*

Ao entrar no confortável chalé, Margaret foi a primeira a vir a meu encontro. Ela não me reconheceu.

— Solomon Northup, *12 anos de escravidão*

No último momento desta investigação sobre o desabrigo, eu me volto para a modalidade final de desabrigar corpos afrodiaspóricos, uma forma de violência que, ao mesmo tempo, conclui e sintetiza às outras facetas dessa realidade. Refiro-me ao tratamento das manifestações culturais desses sujeitos como "exóticas", "selvagens", "primitivas" e uma série de termos que se unem no mesmo campo semântico a fim de consolidar a negritude como corporeidade outrificada pela branquitude. Discutirei a seguir como Lima Barreto e Langston Hughes, além das interseccionalidades de gênero e raça, também produziram uma denúncia do desabrigo simbólico dos sistemas culturais do Outro.

No caso de Lima, retorno ao conto "Cló" para identificar como o autor carioca descreve a música afro-brasileira em contraste à "civilidade" que se esperava encontrar na música erudita. Analiso também o conto "Dentes negros e cabelos azuis", no qual o contista se debruça sobre uma narrativa fantasiosa para produzir um corpo estranho às normas que se esperam da fisionomia humana. Eu argumento, portanto, que, por meio dessas imagens, Lima Barreto elevou o tema do desabrigo a uma categoria mais abrangente, demonstrando como o enquadramento de "primitivo" impede o acolhimento para corpos negros no Brasil da Primeira República.

Para a análise da obra de Langston Hughes, selecionei os textos "*The Blues I'm Playing*", "*Rejuvenation through Joy*" e "*Slave on the Block*", histórias que abordam corpos

negros interpretados como fetiches exóticos. Tudo isso se conecta, enfim, à ideia de que desabrigo significa também não haver acolhimento para os descendentes do samba, dos batuques da periferia, da melancolia do *blues* e do improviso do *jazz.*

Tratam-se, enfim, de corpos sem casa não apenas no desabrigo literal que já observamos nos homens e mulheres da ficção, mas também corpos que são, acima de tudo, outrificados. Isso significa dizer que, além dos linchamentos, da exploração e da desumanização, há uma forma última de desabrigo na formulação do "exotismo" em torno do corpo negro e, por extensão, de sua cultura. "Dentes negros e cabelos azuis", por exemplo, traz à cena um homem que desperta repulsa por suas feições inumanas, uma analogia potente à forma como o discurso colonial construiu os traços fenotipicamente negros como marcas de sub-humanidade. No caso de Hughes, o espaço de Nova York é explorado com astúcia, delineando os diferentes territórios em que os corpos negros podem ou não transitar na célebre cidade estadunidense. O Harlem, mais uma vez, torna-se espaço de sociabilidade negra por excelência, em contraste a outras regiões de Nova York, em que esses corpos e suas manifestações são estranhados.

Nessa reflexão, por isso, vale pensar sobre os discursos que cunharam no Ocidente a negritude como a corporificação do exotismo. No recorte histórico de Lima e Hughes, refiro-me à tendência do chamado "primitivismo", que atravessou as artes no início do século XX. Pablo Picasso, por exemplo, voltou-se a representações de imagens advindas de tradições culturais africanas na composição do que ficou conhecido como Cubismo na História da Arte. No livro *A Fistful of Shells*, o historiador Toby Green argumenta que a África foi vista pelo Ocidente, a partir do século XX, como um espaço de criativa complexidade. Além do exemplo do Cubismo, Green ressalta a influência da manufatura de certas regiões africanas nas obras de Marcel Duchamp e Andy Warhol, além de destacar a herança afrodiaspórica no *jazz*, no *blues*, no *soul*, no samba e na salsa. O historiador, então, conclui que a cultura afrodiaspórica deu a forma da arte moderna, da música moderna e da religião moderna no Ocidente (GREEN, 2019, p. 21). Logo, a diáspora africana deu forma, tom e cor às Américas. Todavia, o sistema de poder da branquitude fez com que essas tendências fossem vistas como produtos exóticos e, quando não capaz de eliminá-las, essa mesma estrutura hegemônica cooptou tais manifestações para si.

Dito isso, neste capítulo sintetizo o conceito de corpos desabrigados por intermédio de uma reflexão cultural e simbólica do estranhamento que recai sobre esses corpos. No entanto,

encerrando este trabalho, quero também indicar como a experiência negra nas Américas tem conseguido superar o desabrigo. Se estamos hoje escrevendo, lendo e pensando, é porque, de alguma forma, vozes negras como as de Lima Barreto e Langston Hughes conseguiram se estabelecer na esteira do tempo. Dessa maneira, refletir hoje sobre o desabrigo é também ter em mente a força de quem resistiu à travessia.

5.1. LIMA BARRETO E A MELODIA IMPROVÁVEL DE CABELOS AZUIS

I ain't gonna die. I'm goin' home like a shootin' star.

— Soujourner Truth, citado por Mary G. Butler em *Sojourner Truth: From Slave to Activist for Freedom*

They seemed to be staring at the dark, but their eyes were watching God.

— Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*

OS BATUQUES "EXÓTICOS": UM RETORNO AO CONTO "CLÓ"

Já demonstrei no capítulo anterior as ambiguidades presentes no conto "Cló". Agora, porém, vale um retorno à narrativa para observarmos com atenção a incidência da música na história de Lima porque, em se tratando de uma história de Carnaval, os ritmos do texto não poderiam passar despercebidos. Nesse caso, Lima Barreto dá um golpe certeiro no racismo de seu tempo ao ironizar o tratamento "exótico" dado à música de ascendência africana. Visto como "exótico", "selvagem" ou "estranho", o escritor nos indica que o corpo afro-brasileiro jamais será tratado como familiar. Nesse sentido, mesmo que, por vezes, criem-se disfarces positivos, "a brancura funciona como um elemento que sempre desempataria em favor do branco" (CARNEIRO, 2011, p. 125).

Segundo Homi Bhabha, "o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de 'raça' a não ser em sua *fixidez* enquanto racismo" (1998, p. 117). Isso significa dizer que existem certas falácias que o discurso colonial consegue, até hoje, naturalizar e fazer germinar de forma automática. Quando pensamos em música "elegante", "sofisticada" ou "desenvolvida", certamente nos lembramos primeiro de Mozart, Bach, Vivaldi ou Beethoven. Caso venha à mente do senso comum algum ritmo de samba, *blues* ou *jazz*, isso apenas se dá no século XXI porque, com o tempo, esses ritmos foram devidamente cooptados, embranquecidos e, consequentemente, aceitos pela classe dominante.

Em "Cló", Lima Barreto trabalha a ideia estereotipicamente reproduzida de que a música advinda da tradição afrodiaspórica seria menos sofisticada. Sendo o pai da personagem principal um pianista apreciador da música erudita, ele deprecia a arte popular de bases negras, em detrimento da tradição europeia de música, na qual se inspira. Isso fica

notório no fragmento em que o personagem se refere ao pianista Gottschalk, natural de Nova Orleans, cuja passagem pelo Rio de Janeiro lhe rendeu prestígio na cena cultural brasileira do século XIX.

> — Já ouviu a *Bamboula*, de Gottschalk, doutor?
> — Não… Não conheço.
> — Vou tocá-la.
> Sentou-se ao piano, abriu o álbum onde estava a peça e começou a executar aqueles compassos de uma música negra de Nova Orleans, que o famoso pianista tinha filtrado e civilizado (*CC*, p. 175).

Louis Moreau Gottschalk nasceu em 1829, na cidade de New Orleans, no estado da Louisiana, nos Estados Unidos, e morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 1869. Natural da cidade em que surgiu o *blues*, Gottschalk teve múltiplas influências musicais desde a infância. Em sua casa, a mescla cultural que é tão comum à cidade de New Orleans até hoje já se fazia presente. Isso porque seu pai era um comerciante judeu da Inglaterra e sua mãe, embora tenha nascido nos Estados Unidos, veio de uma família haitiana que fugiu do Caribe durante a revolução de escravizados ocorrida no final do século XVIII.

O músico demonstrara, desde muito jovem, seu talento musical e, aos treze anos, foi enviado para a Europa a fim de receber uma educação clássica. Considerado um precursor do *jazz* devido à influência negra em sua obra e elogiado inclusive pelo lendário pianista Frédéric Chopin, Gottschalk voltou para os Estados Unidos em 1853 e, alguns anos depois, decidiu ir ao Brasil, onde fez grande sucesso. Ao mencioná-lo e fazer referência à música negra de New Orleans que fora "filtrada", o texto aponta a dicotomia entre "selvageria" e "civilidade" na percepção de Maximiliano, um exemplo da cisão colonial de que nos fala Fanon (1968).

Caminhando, tal qual *flanêur* solitário em meio aos cordões carnavalescos, ele se depara com "homens e mulheres de todas as cores — os alicerces do país — vestidos de meia, canitares e enduapes de penas multicores, fingindo índios" (*CC*, p. 172). Sempre atento às variações de cor e aos africanismos no povo brasileiro, o narrador barretiano nos informa que tais festividades "eram restos de danças guerreiras ou religiosas dos selvagens de onde a maioria provinha, que o tempo e outras influências tinham transformado em palhaçadas carnavalescas…" (*CC*, p. 172). O olhar de Maximiliano, por meio do discurso indireto livre, acompanha a cena com a voz narrativa e, a respeito dela, faz um juízo de valor. Isso, por sua vez, é marcado também pelo tom excessivamente sexualizado que atribui à herança africana:

“as danças tinham luxuriosos requebros de quadris, uns caprichosos trocar de pernas, umas quedas imprevistas” (*CC*, p. 172).

Nesse esforço constante de marcar a leitura do passado com a luz do presente, vale um diálogo com a letra de *Essa rua é minha* (2020), da cantora, compositora, escritora e ativista indígena Kaê Guajajara, nascida em 1993. Na canção, que propõe uma paródia de *Se essa rua fosse minha*, ouve-se: “Chega carnaval, sou a preferida / Do samba enredo ou na avenida / Várias homenagens / Nenhuma que muda a minha vida / Cocar falso na cabeça / Na mão uma bebida”. Em seguida, Guajajara canta: “Não sou tua indiazinha / Nem tua Iracema / Não sou tua Pocahontas / Nenhuma das tuas lendas”. Como se nota, o tema da fantasia e da desumanização do Outro surge central na perspectiva da jovem autora. Nesse caso, o desabrigo simbólico do fetichismo se conecta a uma questão mais literal do território. Afinal, a música suspende o subjuntivo de “fosse minha” e afirma, esperançosa, que “a rua é minha” — nesse caso, uma rua que, metonimicamente, é o Brasil.

Tracy Devine Guzmán (2013), em sua pequisa em torno da representação de comunidades indígenas do Brasil, argumenta que há no país uma longa tradição de apropriação dos costumes, crenças e tradições indígenas por parte da branquitude. Devine Guzmán elabora um interessante estudo de caso da música *Brincar de índio*, da apresentadora Xuxa Meneghel, e oferece uma detalhada descrição do incômodo de tal performance em rede nacional. No palco de seu programa infantil, de vasta audiência no final da década de 1980, a animadora branca e loira fantasiou-se de indígena enquanto performava sua canção ao lado de membros da comunidade Xavante, visivelmente constrangidos. Na letra, a falta proposital de conjugação verbal encapsula a longa, rica e multifacetada cultura Xavante no confinamento do “primitivo” ou do “selvagem”. Essa realidade, contudo, atravessou com força as últimas décadas, tendo ocorrido pouco avanço na cultura popular em direção a uma representação honesta e respeitosa dos inúmeros povos originários que compõem o Brasil, algo análogo à forma como se representam também nossas raízes africanas.

Trago à tona esses exemplos porque considero urgente um entrelaçamento das epistemologias e pautas afro-brasileiras com as indígenas. Além disso, ilustra uma vez mais de que forma a ferida colonial tem se reciclado no Brasil. Na mesma passagem de “Cló”, o narrador enfatiza que, diante de tais manifestações populares do Carnaval, o homem “queria que aquela gente entoasse um hino, uma cantiga, um canto com qualquer nome, mas que tivesse regra e beleza” (*CC*, p 172 – 173). A vontade do erudito professor de buscar o que

tivesse "regra e beleza" é particularmente interessante porque, com esses termos, Lima Barreto entra em diálogo com uma longa tradição colonial de ver no europeu o sinônimo de ordem, educação e retidão.

Em outras palavras, a "regra", sobretudo no contexto positivista da "ordem e progresso", é embranquecer toda e qualquer manifestação cultural não-europeia. Acontece, porém, que a intelectualidade brasileira, salvo raras exceções, ainda organiza o mundo de forma colonial. Basta verificarmos os currículos das principais universidades do Brasil e contar quantos intelectuais não-europeus são hoje estudados em nossas instituições. Lima Barreto, então, traz à cena o senso de normatividade que, em sua época, mas também na nossa, funciona como régua para delimitar o "bom gosto", outro conceito, aliás, absolutamente eurocêntrico.

Ressaltei no capítulo anterior como Maximiliano é hipócrita e admite sempre andar com uma máscara no rosto. Sendo assim, tudo parece apontar para uma crítica do escritor carioca a esse modelo consagrado pelos cânones. Afinal, se a hipocrisia de Maximiliano já estava posta em seu comportamento, sua relação com a cultura também o é. Nesse contexto, a preferência pela "erudição" branca da Europa assume um tom jocoso e satírico em relação a uma pretensa e inalcançável "civilidade". O caráter hipócrita dessa máscara social e a crítica que é possível ler no conto se aprofunda quando Maximiliano chega a sua casa e se surpreende com o fato de que sua esposa, ao piano, tocava com paixão uma "música inferior" (*CC*, p. 173). Isso nos demonstra que, apesar de olhar com receio e discriminação para aquelas canções, o personagem sequer conhece o próprio lar.

Esse desconhecimento, enfim, aponta para mais uma ambiguidade entre a essência e a aparência, isto é, Maximiliano tenta se disfarçar e socialmente imprimir a imagem aburguesada de "sofisticação" que se esperaria de um professor de música. No entanto, na intimidade de seu lar, o que desperta o desejo de sua esposa são as músicas que lhe deixam "cobrindo de simpatia toda a puerilidade aparente" (*CC*, p. 173). Afinal, ao aproximar-se de casa, ouve um ritmo de tango, estilo musical surgido na região do Rio da Prata na segunda metade do século XIX sob uma mescla de influências sul-americanas, europeias e africanas.

O tango, aliás, como demonstra a pesquisa de Gustavo Giménez (2010), passou por uma perseguição na Argentina durante o século XIX, algo que, em certa medida, nos faz lembrar tanto do samba no Brasil, quanto do estigma que teve o *jazz* no começo dos 1900. No conto, diz a voz do narrador: "[Maximiliano] atravessou o pequeno jardim, ouvindo o piano.

Era sua mulher quem tocava; ele o adivinhava pelo seu *velouté*, pela maneira de ferir as notas, muito docemente, sem deixar quase perceber a impulsão que os dedos levavam. Como ela tocava aquele tango!" (*CC*, p. 173).

Essa passagem carrega muitos sentidos, pois Lima Barreto desvela o tratamento depreciativo que a república direcionava às tradições afro-brasileiras. Cem anos antes, parece prever as palavras de Grada Kilomba ao investigar "memórias, lendas, piadas, comentários, histórias, mitos, experiências, insultos, tudo isso inscrito simbolicamente na superfície das nossas peles" (2019, p. 174 – 175). Por esse motivo, o racismo precisa ser tratado com um fenômeno multifacetado. Do contrário, nossa geração não conseguirá combatê-lo com a seriedade que a causa exige. Muito além da frase ofensiva ou da agressão física, o trato inferiorizante da cultura afro-brasileira é um ponto que não deve passar despercebido na leitura de "Cló".

> Certamente, durante os séculos de escravidão, nas cidades, os seus antepassados só se podiam lembrar daquelas cerimônias de suas aringas ou tabas, pelo carnaval. A tradição passou aos filhos, aos netos, e estes estavam ali a observá-la com as inevitáveis deturpações.
> Ele, o doutor Maximiliano, apaixonado amador de música, antigo professor de piano, para poder viver e formar-se, deteve-se um pouco, para ouvir aquelas bizarras e bárbaras cantorias, pensando na pobreza de invenção melódica daquela gente. A frase, mal desenhada, era curta, logo cortada, interrompida, sacudida pelos rufos, pelo ranger, pelos guinchos de instrumentos selvagens e ingênuos (*CC*, p. 172).

Maximiliano ecoa a visão do colonialismo ao ouvir "instrumentos selvagens e ingênuos". Aliás, desde o século XVIII, o Romantismo, por exemplo, abraça o tema do "exotismo oriental" nas representações produzidas pela Europa. Basta pensarmos, dentre outros possíveis exemplos, nos quadros do pintor francês Eugène Delacroix em que tematiza o mundo desconhecido e misterioso do Oriente. Esse discurso já foi abundantemente estudado por Edward Said (2007), mas, no tempo de Lima Barreto, a tradição modernista já havia absorvido a tendência do chamado "primitivismo" na busca de uma arte "autêntica", "intensa" e "selvagem". Artistas como Paul Gauguin e Pablo Picasso foram fortemente influenciados por essa linguagem, cuja base, por mais admiráveis que sejam suas obras, está na premissa colonial de que o Outro é pueril, ingênuo ou impulsivo. De todo modo, sempre encapsula o sujeito não-branco à posição de instinto "não-domesticado".

"Cló", portanto, traz à cena os fetiches e estereótipos que circundam a cultura negra no Brasil. A "selvageria" que perturba o pai da protagonista é um símbolo de uma imagem discursivamente construída pelo Ocidente, uma vez que "os fenômenos analisados a partir da

noção de racismo recreativo demonstram que ela deve ser examinada também a partir de um aspecto simbólico e político" (MOREIRA, 2019, p. 32). Logo, é uma narrativa de corpos enquadrados sob a violência simbólica do racismo, o qual, antes de tudo, é "um regime discursivo" (KILOMBA, 2019, p. 175). É esse conjunto de discursos que sustenta as diversas formas de violência racista infiltrada nas Américas, cujo paradigma de humanidade construiu-se, exclusivamente, a partir da branquitude.

ESTRANHO CORPO SEM CASA: LENDO "DENTES NEGROS E CABELOS AZUIS"[140]

"Dentes negros e cabelos azuis" é uma história na qual o tema do corpo "estranho" assume um tom peculiar. Por intermédio da metáfora que rompe a tendência realista de sua prosa, Lima Barreto conta a história de um homem discriminado por conta de seus cabelos de cor azul e de seus dentes escuros. Voltando para casa nos subúrbios do Rio de Janeiro, o protagonista Gabriel é assaltado e entrega o pouco dinheiro que carregava, mas, para a surpresa do leitor, sua aparência causa espanto no assaltante, cuja reação, em vez da esperada fuga após o roubo, é de encará-lo como se fosse um fantasma. Desse modo, há na trama um corpo estranho no sentido mais literal do termo, o que causa ojeriza aos olhos que o circundam. No livro *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Beatriz Resende argumenta que "Dentes negros e cabelos azuis" remete-nos, em um só tempo, ao seu processo de criação artística e às suas condições de vida no Rio de Janeiro. Resende frisa também que o texto se movimenta entre as três camadas constitutivas da narrativa de Lima: a ficção, a História e a autobiografia (2016, p. 14). De fato, essa justaposição faz do conto um texto imprescindível para o estudo de sua ficção curta.

Com isso em mente, o que me interessa aqui é desdobrar essa leitura e demonstrar como o enredo em questão faz uso de um corpo deslocado, "exótico" e "estranho" para, em última análise, denunciar uma forma de desabrigo. O tema da casa, que surge de maneira fundamental em "O moleque", "Cló", "Um especialista" e outros contos de Lima, também é

140 Minha reflexão sobre "Dentes negros e cabelos azuis" começou na ocasião do artigo intitulado *Um século após, ainda é preciso narrar o trauma: melancolia e interpelação no conto "Dentes negros e cabelos azuis", de Lima Barreto*. O artigo foi submetido à revista *Outra Travessia*, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). No momento em que finalizei esta tese, o artigo já havia sido aprovado e aguardava a sua publicação.

basilar na composição de “Dentes negros e cabelos azuis”. Isso porque, novamente, o personagem da história tenta retornar a sua casa e é subitamente interrompido por um assaltante, fazendo desse regresso um retorno traumático. Zeca, na trama de “O moleque”, precisa se levantar contra o golpe moral de ser acusado injustamente de roubo ao voltar para casa. Em “Dentes negros e cabelos azuis”, o personagem é também atravessado por um choque, mas dessa vez é a abordagem literal de um assalto.

O tema da música opera em “Cló” como chave na reflexão sobre o tratamento exótico das raízes culturais africanas. Em “Dentes negros e cabelos azuis”, Lima Barreto acerta em cheio ao criar na ficção um corpo fora da norma transitando pelas ruas do Rio de Janeiro. Já no início da história, o narrador apresenta o protagonista Gabriel, frisando como era diferente dos demais, com o uso de adjetivos e substantivos que colaboram para o mesmo campo semântico, tais como: “queixoso”, “amargo”, “melancolia”, “isolado” e “estranho”.

> Era dos mais velhos, o conhecimento que eu mantinha com esse rapaz. Iniciadas na rua, nos ligeiros encontros dos cafés, as nossas relações se estreitavam dia a dia. Nos primeiros tempos, ele sempre me apareceu como uma pessoa inalteravelmente jovial, indiferente às pequeninas coisas do mundo, céptico a seu modo; mas, em breve sob essa máscara de polidez, fui percebendo nele um queixoso, um amargo a quem uma melancolia, provinda de fugitivas aspirações impossíveis, revestia de uma tristeza coesa. Depois o seu caráter e a sua organização muito concorriam para sua dorida existência. Muito inteligente para amar a sociedade de que saíra, e muito finamente delicado para se contentar de tolerado em outra qualquer, Gabriel vivia isolado, bastando-se a si e aos seus pensamentos, como um estranho anacoreta que fizesse, do agitado das cidades, ermo para seu recolhimento (*CC*, p. 321).

O homem, então, é descrito como um sujeito de “dorida existência”, que, aliás, pode ser lido como mais um índice autobiográfico na obra de Lima, visto que o personagem se trata de um homem “inteligente”, “muito finamente delicado”, mas que vivia “isolado”, “ermo para seu recolhimento”. Ou seja, Gabriel demonstrava notória inteligência, mas não tinha facilidade em sociabilizar, do mesmo modo que Lima Barreto, apesar de sua formação intelectual e presença na cena literária carioca, certa vez se autodefiniu como um “bicho do mato” (BARRETO, 2017, p. 268). O subúrbio, nesse sentido, traz outra marca pessoal para a narrativa, sendo este o território em que Lima viveu por boa parte da sua vida. Logo, se o narrador da história, quem nos conta sobre o protagonista, parece ser o duplo de Lima Barreto (RESENDE, 2016, p. 14), acrescento a isso o fato de que Gabriel, com seus cabelos azuis e dentes negros, também revela algo sobre o autor. O que parece haver, na verdade, é um

caleidoscópio ficcional, histórico e autobiográfico, de modo que diversos personagens indicam traços distintos do ficcionista que os criou.

Esse nome angelical se opõe diametralmente à descrição de Gabriel como uma criatura demoníaca. É, portanto, o primeiro elemento de dualidade do conto, acompanhado pela relação antitética entre o "agitado das cidades" e o "recolhimento", ao final do excerto supracitado. Tal qual o próprio autor em sua casa suburbana em Todos os Santos, Gabriel é um *outsider* desde o início da história, uma condição que culmina adiante em sua fisionomia "estranha". Proponho uma leitura, portanto, que vê em "Dentes negro e cabelos azuis" uma narrativa constituída por antíteses em diversas camadas, sintetizadas pela aparência do personagem principal, mas sem a ela se limitar. É o que se nota também na descrição do narrador sobre a natureza "dual, bifronte" de Gabriel.

> Sua natureza era assim, dual, bifronte, sendo que os seus aspectos, por vezes, chocavam-se, guerreavam-se sem nunca se colarem, sem nunca se justaporem, dando a crer que havia entre as duas partes um vazio, uma falha a preencher, que à sua união se opunha um forte obstáculo mecânico… (*CC*, p. 322).

Para pensar o desabrigo nesse texto, é crucial ler com atenção a referência do narrador ao espaço onde mora Gabriel. Diferente da descrição presente em "O moleque", na qual Lima dedica vários parágrafos à contextualização espacial do subúrbio e do barracão, a descrição do espaço aqui é mais concisa, sem, no entanto, passar despercebida. Tudo ratifica o fato de que estamos a acompanhar a história de um corpo indesejado, pois, embora o narrador nos informe que Gabriel não vivia mal, logo em seguida o chama de *raté*, isto é, uma palavra em francês para algo como "um perdedor" ou "um fracassado". Todavia, o que mais chama atenção no excerto sobre sua casa é a descrição que faz de um "africano velho" que vive com o rapaz.

> Não vivia mal, o emprego exigia pouco e dava relativamente muito; e solteiro, habitava a casinha com um africano velho, seu amigo, seu oráculo e seu cozinheiro; e um desgraçado poetastro das ruas, semilouco e vagabundo.
> Era uma colônia de *ratés* animados pela resignação africana.
> Quando eu entrei em sua casa naquela tarde, a sua fisionomia radiava (*CC*, p. 322).

Como se vê, a "casinha" surge na trama intimamente relacionada à presença africana de um homem jamais nomeado e que, após essa breve menção, não ressurge na história em momento algum. Sua presença, porém, embora tão breve, é crucial para o desdobramento da leitura interseccional de raça, gênero e lugar de origem. Afinal, esse "africano velho" que divide a casa com Gabriel não apenas é seu "oráculo" e "cozinheiro", mas também um

“desgraçado”, “semilouco” e “vagabundo”. Com apenas uma frase, Lima Barreto sintetiza uma longa trajetória da diáspora de africanos no Brasil, pois começa com uma ancestralidade venerável (a leitura do oráculo e o alimento), mas logo interrompe essa descrição positiva com um legado triste da escravidão: a mendicância, a “loucura” e, provavelmente, o alcoolismo que o fazia perambular.

Desse modo, se o narrador e o protagonista Gabriel partilham características em comum com Lima Barreto, o velho africano que aparece na história de relance também tem algumas características de seu criador, não só na cor de sua pele, mas no desafio em manter-se sóbrio. Aliás, há nessa passagem outra dualidade nesse caleidoscópio de antíteses, dado que o velho africano opõe, de um lado, a leitura do futuro com o alimento que nutre o presente e, de outro, a lamentável realidade da “loucura”. Logo, esses *ratés* unidos pela “resignação africana” são uma inserção fundamental para comprovar que o conto, a despeito de seu tom surrealista, é mais uma história de denúncia ao racismo. São também um indicativo do tema do abrigo x desabrigo e, consequentemente, a dificuldade das populações afro-brasileiras em terem uma casa que lhes fosse acolhedora, sobretudo no conturbado momento da Primeira República.

O narrador, então, logo após a descrição da casa de Gabriel, vai até lá e encontra o rapaz. Numa estrutura de narrativa “em abismo”, quando um texto se encaixa dentro de outro, Lima Barreto inicia, a partir daí, uma outra narrativa, isto é, Gabriel passa a narrar para o seu interlocutor — e também para nós leitores — o dia em que havia sido assaltado nos subúrbios do Rio de Janeiro.

O rapaz não narra oralmente os acontecimentos, mas entrega um manuscrito ao primeiro narrador da trama, como se fosse também o próprio Lima Barreto em sua grafia de letras pequenas e, por vezes, quase ilegíveis: “E depois dessa sentença, não sei de que filósofo hindu ou chinês, ele me leu o seguinte, escrito com letra miúda e irregular em duas dezenas de tiras de papel almaço, cheias de paixão” (*CC*, p. 322). Desse ponto em diante, o narrador do conto passa a ser Gabriel, cujo depoimento começa, não por acaso, com a descrição de sua moradia em uma rua erma dos subúrbios.

> Morava eu nesse tempo em rua remota de uma estação de subúrbio afastado. Sem calçamento e mal iluminada, eu a trilhava a desoras em busca da casa reconfortante. Afazeres, e, em geral, a exigência do meu temperamento pelo bulício, pela luz da cidade, faziam-me demorar nas ruas centrais. A esmo, por elas à toa, passeava, vagava horas e horas, olhando e conversando aqui, ali; e quando inteiramente fatigado, buscava o trem e durante uma meia hora, tímido, covarde, encostado a um

> canto, pensava, sofria à menor risota e o mais imbecil dito cortava-me a alma. Era a constante preocupação das minhas ideias passar meu sofrimento, a outra pessoa, evitá-lo detidamente a alguém (*CC*, p. 322 – 323).

Numa espécie de apropriação antropofágica da *flanêrie* baudelairiana, o andarilho de Lima Barreto não caminha pelas ruas de Paris, como fizera o poeta francês, mas sim pelas ruelas precárias do subúrbio carioca. Mais uma vez, ganha força a tese de que Lima Barreto tematizou o desabrigo em diferentes momentos de sua ficção, pois Gabriel admite estar "em busca da casa reconfortante". Em meio à multidão urbana, como também fizera o eu-lírico de Baudelaire, o homem vaga errante pela cidade e, no retorno para os distantes subúrbios, teme passar seu sofrimento para alguém, uma frase potente que poderia significar o trauma do racismo ou as sequelas do alcoolismo, mas que, nesse caso, logo se associa ao tom fantasioso dos cabelos azuis e dos dentes negros. Portanto, assim como os homens negros linchados na ficção de Hughes, mortos a caminho de casa nos enredos de "*Home*" e "*Father and Son*", o personagem de Lima também não consegue retornar, pois, durante sua caminhada, é abordado por um assaltante.

> Quase com repugnância ele recebeu o maço que lhe estendia; e já se retirava quando a uma onda de luz que em um vaivém da chama de gás lançou-me, percebeu alguma coisa nos meus cabelos e com ironia indagou:
> — Tens penas? És azul? Que diabo! Estes teus cabelos são especiais (*CC*, p. 324).

É esse, portanto, o primeiro momento de interpelação entre Gabriel e o assaltante. A palavra "interpelação", na tradição filosófica do Ocidente, remonta ao pensamento do teórico francês Louis Althusser (1980). Segundo o autor, um indivíduo se torna sujeito de uma certa ideologia quando interpelado por condições concretas que atribuem sentido à sua posição num contexto social. Ser interpelado, para Althusser, significa entrar em contato com outro sujeito e, em consequência, reconhecer o outro e a si próprio em posições específicas de determinadas ações práticas do dia a dia, como um aperto de mãos, uma consulta médica, uma aula ou uma ação policial. Essas são atitudes, portanto, que nos situam como participantes de certas cenas sociais, as quais envolvem uma ideologia.

Entretanto, como já busquei fazer com Barthes, Foucault e os demais pilares do pensamento europeu, é crucial racializar essa reflexão. Assim, para essa leitura da obra de Lima Barreto, há um ponto cego no pensamento de Althusser que, na verdade, já havia sido contemplado por Fanon quase vinte anos antes. Em *Pele negra, máscaras brancas*, o teórico caribenho argumenta que o sujeito negro, antes de tudo, é lido no contexto colonial sob a

narrativa de uma invenção branca, de modo que sofre um outro tipo de interpelação. É o que defende por meio de uma cena em que uma criança branca o aponta para a mãe com medo: "'Mamãe, olhe o preto, estou com medo!' Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível" (FANON, 2008, p. 105).

Mantendo no horizonte essa construção teórica sobre a forma como os corpos negros são interpelados e alocados socialmente, percebemos que tais processos operam para inferiorizar a experiência negra e rotulá-la como ameaçadora, irracional ou sub-humana. No caso narrado por Fanon, uma criança branca teme a presença de um corpo negro e procura refúgio nos braços da mãe branca. Na história de Lima Barreto, podemos usar essa formulação como lente teórica e ver na história de Gabriel um índice crítico ao discurso hegemônico pós-abolição sobre os corpos negros no Brasil. Ou seja, o susto do assaltante ao se dar conta de que Gabriel tinha cabelos azuis pode ser também uma representação do susto que a população carioca tinha ao ver corpos negros de ex-escravizados.

Além disso, na cena em que o protagonista é interpelado, é relevante o uso da luz, dado que, quando o ladrão já estava prestes a se retirar, foi uma chama de luz a gás, a bruxulear, que iluminou os cabelos azuis de Gabriel. Além da metáfora de um corpo permeado pelas trevas e, por isso, ignorado pela sociedade, podemos pensar no abandono dos subúrbios no que tange à infraestrutura urbana. Afinal, a luz elétrica havia chegado ao Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, mas em 1918, quando o conto foi publicado pela primeira vez, os subúrbios não detinham um sistema efetivo de iluminação.

Espantado pela imagem dos cabelos azuis, o ladrão pergunta se Gabriel tinha penas, depois questiona se o rapaz é azul e, por fim, exclama "que diabo!". Há nessa fala alguns elementos necessários para uma interpretação do conto sob uma lente decolonial. Em primeiro lugar, a referência a penas e à cor azul deixa entender que o assaltante tem como reação imediata comparar o homem a uma ave. Isso é interessante porque aciona um imaginário de bestialização no qual se sustenta o estigma racial contra homens e mulheres negras na lógica da modernidade. Parte fundadora da colonialidade e da escravidão transatlântica é a inferiorização de sujeitos negros como criaturas distantes do ideal de humanidade e, por isso, mais animais do que humanos (MBEMBE, 2014; KILOMBA, 2019). Desse modo, é simbólico o ladrão do conto de Lima ter como primeira reação perguntar se Gabriel era um animal.

Em segundo lugar, a exclamação "que diabo!", embora seja simplesmente uma interjeição que denote espanto, é também peculiar nesse contexto, pois retoma a oposição cristã entre pecado e santidade, uma balança também utilizada desde o século XVI como forma de desumanização das populações negras (ALMEIDA, 2019; CARNEIRO, 2011). Essa ideia se aprofunda logo em seguida quando o assaltante, ainda estarrecido, vê os dentes negros de Gabriel e o acusa de ser o "diabo", "uma alma penada" e, enfim, um "fantasma".

> — Pois até tu! Que mais queres de mim? disse-lhe eu. Acaso além do dinheiro que trazem nas algibeiras, mais alguma coisa te interessa nos transeuntes? És também da sociedade? Movem-te as considerações dela?
> Olhei-o interrogativamente. O homem tinha o ar mudado. Os lábios estavam entreabertos, trêmulos, pálidos, o olhar esgazeado, fixo, cravado no meu rosto. Olhava-me como se olhasse um duende, um fantasma. Contendo porém a comoção, pôde dizer:
> — Dentes negros! Meu Deus! É o diabo! É uma alma penada, é um fantasma (*CC*, p. 324 – 325).

No ensaio *1492: A New World View*, a filósofa jamaicana Sylvia Wynter examina como a empreitada colonial europeia precisou se basear na divisão entre áreas "habitáveis" e "inabitáveis" do mundo para estabelecer seu sistema de poder. A teórica demonstra que o princípio aristotélico de pessoas "naturalmente" predispostas à escravidão foi reapropriado na lógica da modernidade ocidental, de modo a categorizar os negros como único grupo passível de escravidão "legítima". Como demonstra a autora, isso teve como base a narrativa bíblica de Cam, segundo a qual as populações africanas seriam descendentes diretas do filho amaldiçoado de Noé e, por isso, pessoas de pele escura carregariam em si o pecado (WYNTER, 1995, p. 35). Essa justificativa foi repetida por séculos por potências europeias, as quais precisavam de uma narrativa fundadora judaico-cristã que atenuasse o horror da escravidão.

É por esse motivo que o artista espanhol Modesto Brocos pintou, em 1895, uma cena familiar em que uma avó negra agradece a Deus por ter tido um neto branco e intitulou esse quadro como *A Redenção de Cam*. A propósito, essa fantasia racista ainda se faz muito presente não apenas nos diversos casos de intolerância contra religiões de matriz africana, mas em referências literais à passagem bíblica em questão, como a declaração do então deputado Marco Feliciano em 2013 de que: "africanos descendem de ancestral amaldiçoado por Noé. Isso é fato. O motivo da maldição é a polêmica" (*apud* OLIVEIRA, 2013).

No texto de Lima, portanto, ao retomar uma antiga tradição de animalização e demonização dos corpos negros, ocorre um deslocamento abrupto do Eu para a posição de

Outro. Nesse caso, o sujeito outrificado é confinado a uma sub-humanidade fantasiosa, mas não menos potente em seu significado simbólico, visto que o rapaz tímido com nome de anjo, por conta de sua aparência, transforma-se em "diabo", "alma penada" e "fantasma". É possível ler, por isso, uma reencenação colonial arraigada numa dicotomia simbólica do anjo oposto ao diabo.

Essa oposição brutal se desdobra em ainda mais uma antítese já anunciada desde o título da história. Gabriel continua sua conversa com o assaltante e lhe conta da ocasião em que ouviu uma pergunta sobre seus cabelos tingidos no céu e seus dentes maculados pela lama. Constrói-se, então, no seu próprio corpo, o contraste entre o azul celestial, ligado à santidade, à pureza e à elevação, e a cor escura da lama, que se associa à sujeira, à degradação e à mundanidade.

> — Se, em dia claro e azulado, continuei, vou por entre árvores, crendo-me só, e feliz, o miserável rafeiro que passa deixa a inexorável busca do osso descarnado, para olhar as caretas do símio em que me desdobro, e ri-se de mim, meio espantado, mas satisfeito. Então, como por encanto o caminho se povoa. Há por toda parte zumbidos, alaridos, risotas. Do farfalho das árvores ouço: Olá, tingiste a cabeça no céu; mas onde enlameaste a boca? Os seixos rolam, crepitam, e na sua vileza não escolhem palavras, não ensaiam deboches, gritam: monstrengo, vergonha da terra (*CC*, p. 326).

Nesse trecho, confessa ao assaltante que, quando seus amigos querem se referir a ele, dizem apenas "aquele dos dentes negros", o que nos indica que seu nome não é lembrado, ou talvez sequer conhecido, nem mesmo por seus amigos. Sendo o nome um elemento fundador da identidade de um sujeito, aprofunda-se, assim, a sub-humanidade a que Gabriel se vê confinado.

> — (…) Eu devia fugir, desaparecer, pois mal ando passos, mal me esgueiro numa travessa, das gelosias, dos mendigos, dos cocheiros, da gente mais vil e da mais alta, só uma coisa ouço: lá vai o homem de cabelos azuis, o homem de dentes negros... É um suplício! Tudo se apaga em mim. Isso unicamente brilha. Se um amigo quer referir-se a mim em conversa de outros, diz: aquele, aquele dos dentes negros… Os meus sonhos, as minhas leituras são povoados pelos momos do símio. Se escrevo e faltam sílabas nas palavras, se estudo e não compreendo logo, o sagui salta-me na frente dizendo com escárnio: — fui eu que a "cumi", fui eu que não te deixei compreender… (*CC*, p. 327).

Sendo os macacos associados de forma racista às populações negras há alguns séculos, é no mínimo curiosa a ocorrência de um "símio" e um "sagui" no conto de Lima Barreto. No caso do fragmento acima, Gabriel parece estar perturbado pela presença insistente desses animais ao seu redor, o que pode representar a forma como os estereótipos raciais povoam o

imaginário coletivo de países em que a escravidão negra se fez presente. O resultado dessa presença, portanto, são formas traumáticas de interpelação que atingiram Fanon, Lima Barreto, Gabriel e tantos outros sujeitos dentro e fora da ficção.

Adiante na fala do protagonista, ainda se lamentando para o assaltante, encontramos uma imagem poderosa de que seguir em frente em sua vida é "avançar como um acrobata no arame". Surgem de novo referências às interpelações que sofrera ao longo da vida por ter cabelos azuis, ser um "monstro" e "neurastênico". No entanto, o mais representativo aspecto do fragmento a seguir — e o que faz ser inquestionável a nota racial da história — é a alusão à eugenia na fala de "um senhor de cartola".

> — (…) Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui; inclino-me dali; e em torno recebo a carícia do ilimitado, do vago, do imenso. Se a corda estremece acovardo-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza — esse berra alto, muito alto: "Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam"… Assim vivo (*CC*, p. 327 – 328).

As escolhas lexicais normativas e patologizantes, como "doente", "anormal" e "aberração" são características básicas do discurso racista da eugenia. Nesse caso, o homem de cartola (um acessório comumente utilizado pela burguesia branca) é quem chama Gabriel de "degenerado", reforçando a seguir o princípio de hierarquia racial do começo do século XX com o adjetivo "inferior". Finalmente, como se a referência à eugenia já não estivesse clara o bastante, a voz que atormenta Gabriel continua: "as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física", isto é, o princípio de "aperfeiçoamento" da espécie, inspirado pelas teses de Cesare Lombroso, perseguiam Gabriel em suas angústias mais íntimas, justamente porque seus cabelos azuis e dentes escuros funcionam, nesse caso, como alegoria de uma pele negra.

A luz da chama próxima é fundamental no primeiro momento de interação entre Gabriel e o assaltante. Da mesma forma, a cena de interpelação também se encerra por intermédio da luz, dando fim ao conto. Com o vento que se intensifica nas ruas desertas do subúrbio, a mesma chama que iluminara parcialmente seus cabelos azuis ameaça se apagar,

indicando o esmorecimento gradual da própria narrativa. É a hora em que a escuridão da noite vai dando espaço para a luz do dia.

> Uma rajada mais forte do vento que soprava quase apagava o combustor próximo. Ao cantar dos galos já se juntava a bulha do rolar de carroças na rua próxima. O subúrbio ia despertar. Despedi-me do salteador. Andara alguns passos e como me parecesse que me chamavam, voltei-me e dei com a figura retangular do ladrão, agitando-se ao meneio de sua cabeça, como a venerável bandeira de misericórdia das execuções (*CC*, p. 328).

Se na escuridão Gabriel consegue andar tranquilamente, agora que a luz do dia está próxima, já não pode mais caminhar por aquelas ruas. Ele então se despede do assaltante e, assim como nas narrativas de vampiros, precisa voltar a sua casa antes que o sol apareça. Nesse caso, não lemos uma criatura tão macabra como na literatura gótica, mas tanto Gabriel quanto o célebre Drácula, de Bram Stoker, são sujeitos *outsider* que, na sua condição de corpos excluídos, são enquadrados como criaturas "fantasmagóricas" ou "monstruosas". No caso de Lima, tudo isso se resume pela frase "o subúrbio ia despertar" como uma espécie de alerta para a criatura estranha de cabelos azuis refugiar-se novamente em sua casa, longe das vistas da população.

É também interessante notar que essa narrativa "em abismo" não retorna ao seu narrador original. Ainda que a primeira voz da história seja a de um narrador não-nomeado em primeira pessoa que vai ao encontro de Gabriel, essa voz desaparece a partir do momento em que o protagonista começa a contar o assalto. Fazendo isso, Lima Barreto subverte o recurso literário do encaixe de uma narrativa em outra, implodindo uma técnica já explorada por obras fundamentais da Literatura, como *As mil e uma noites*, a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, e o romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë.

Lima Barreto se apropria desse recurso e modifica-o, pois não encerra o momento de "abismo" de sua narrativa voltando para o plano inicial como era de se esperar, mas sim concluindo a narrativa como um todo. Ou seja, depois que a primeira voz passa a palavra para Gabriel, o conto abre outro plano de narração, perdendo-se do primeiro. Desse modo, o retorno impossível de Gabriel à sua casa é a impossibilidade da própria linguagem a elaborar o texto, a qual é interrompida abruptamente, sem retornar à sua voz inicial.

A última frase da história sintetiza a melancolia de Gabriel e encerra o conto num tom ressentido, que poderia muito bem ser um fragmento do diário de Lima: "Pelos anos em fora, pelos dias iguais e monótonos que minha vida presenciou, mais fundo que essa incurável

mágoa muito sofrida na mocidade, doeu-me à minha alma mais, muito mais a sincera piedade que inspirei àquele homem" (*CC*, p. 328). Como se vê, o que mais fere o protagonista da trama ao final é o fato de o ladrão ter sentido pena de sua condição. Isso nos faz pensar na história "*Poor Little Black Fellow*", de Langston Hughes, cujo protagonista é um menino negro tratado por todos os seus parentes e amigos brancos como uma vítima inerte. A condição do sujeito negro na Primeira República fica ainda mais significativa porque o ladrão fala com um "'sotaque' espanhol" (*CC*, p. 326). Trata-se, provavelmente, de um estrangeiro, mas a condição de corpo estranho de Gabriel é tão profunda que, mesmo na perspectiva de um imigrante que comete crimes, o rapaz causa comiseração por sua aparência.

Por fim, tudo isso se conecta ao fato de que a ficção de Lima Barreto persegue, incansavelmente, o tema do desabrigo. Aqui, ocorre um desabrigo simbólico que conecta e aprofunda a interpretação interseccional de raça e gênero. São desabrigados os corpos que não correspondem ao padrão ideal de humanidade imposto pela branquitude colonial. Numa linguagem de violências, são empurrados ao desabrigo simbólico, político, econômico e cultural os povos cujas línguas são chamadas de dialeto e cujas culturas são chamadas de folclore ou mitologia. É essa a realidade que me interessa examinar para, cortando o tempo, tentar compreender melhor as contradições de nosso próprio tempo histórico.

5.2. LANGSTON HUGHES E O POTENTE IMPROVISO DO *BLUES*[141]

There is joy in the woods just now,
The leaves are whispers of song,
And the birds make mirth on the bough
And music the whole day long (…)

— Claude McKay, *Joy in the Woods*

Quem tá gemendo
Negro ou carro de Boi?

— Solano Trindade, *Quem tá gemendo?*

INCOMPREENSÍVEIS NOTAS DA CANÇÃO: LENDO "*THE BLUES I'M PLAYING*"

Na melancólica melodia do *jazz*, entrelaçando o suburbano autor carioca ao seu irmão de cor do Harlem, a literatura de Langston Hughes preocupa-se também com as formas simbólicas de desabrigo da cultura afrodiaspórica. Em vários casos, a negritude é sintetizada a partir do *blues*, tratado em sua ficção como um "charme" diferenciado e inusitado na visão de pessoas brancas. Trata-se do Outro que, dessa vez, será formulado como o "não eu" (HALL, 1989), sendo também objeto de estranhamento e fascínio.

O *blues* teve sua origem por volta da década de 1860 no sul dos Estados Unidos. O gênero musical incorporou diversas tradições orais de origem afro, como os chamados *spirituals* e as *work songs*, as quais se proliferaram tanto no contexto da escravidão, quanto no pós-abolição. O *jazz*, no mesmo sentido, nasceu na cidade de New Orleans, no estado da Louisiana na virada do século XIX para o XX. Mesclando traços europeus com a tradição negra do *blues*, o *jazz* tem sido, há cerca de cem anos, uma manifestação musical fundamental para que se entendam os Estados Unidos.

Hughes viveu o ápice da chamada Era do Jazz nas décadas de 1920 e 1930 e fez desses ritmos uma espécie de fio condutor de sua obra. O conto "*The Blues I'm Playing*", por exemplo, tem como ponto de partida Dora Ellsworth, uma rica viúva branca de Nova York que dedica seu tempo e sua fortuna a jovens artistas. Com a recomendação de um crítico de

141 Um curto ensaio preliminar, cujos apontamentos deram origem à presente seção desta tese, foi publicado sob o título de *A ficção de Langston Hughes e a antiga fantasia do racismo* (CHAGAS, 2021) na Revista Z Cultural, do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ).

arte que lhe era próximo, Dora Ellsworth conhece Oceola Jones, uma jovem pianista negra no Harlem. Encantada com a performance da menina, a rica mulher branca decide investir em sua carreira musical, amparando-a financeiramente.

> She made a mental note that she must go up there [Harlem] sometime, for she had never yet seen that dark section of New York; and now that she had a Negro protegee, she really ought to know something about it. Mrs. Ellsworth couldn't recall ever having known a single Negro before in her whole life, so she found Oceola fascinating. And just as black as she herself was white (*TWOWF*, p. 106).[142]

Ao demarcar que a pianista era "tão negra quanto ela era branca", o narrador posiciona ambas as personagens em lados separados da *color line*, demonstrando desde o início a atmosfera de difícil conciliação. Novamente, o Harlem surge como um terreno "exótico" a ser "explorado", recurso frequente na obra de Langston Hughes. A invasão ao desconhecido se dá, portanto, sob a lógica da fetichização que fascina. A pele negra de Oceola, assim como seu talento ao piano, satisfazem o imaginário de Dora Ellsworth, seduzindo-a para os "mistérios" do Harlem.

Essa sedução, no entanto, não supera o estigma. Os estereótipos racistas de uma pretensa sofisticação fazem com que a investidora da jovem pianista, ao saber que ela mora com o namorado e o ajuda com dinheiro, queira tirá-la de sua região. A aversão que tem contra o bairro chinês de Nova York aponta para a rigidez do contrato da branquitude, que busca rebaixar quaisquer vivências que não sejam brancas. Isso é demonstrado na conversa entre Ellsworth e Ormond Hunter, o crítico de arte que recomendara Oceola.

> "I must get her out of Harlem," said Mrs. Ellsworth, "at once. I believe it's worse than Chinatown."
> "She might be in a more artistic atmosphere," agreed Ormond Hunter (*TWOWF*, p. 107 – 108).[143]

Buscar uma "atmosfera mais artística" demonstra a concepção de arte que tanto a investidora quanto o crítico de arte tinham. Suas visões estão intimamente ligadas ao que discuti no capítulo anterior sobre os conhecimentos considerados válidos por uma episteme

142 Ela fez uma nota mental de que devia ir até lá [Harlem] algum dia, pois nunca havia visto aquela parte preta de Nova York; e agora que tinha uma aprendiz negra, realmente deveria saber algo sobre esse universo. Ellsworth não conseguia se lembrar de ter conhecido uma única pessoa negra antes em toda a sua vida, então achou Oceola fascinante. E tão negra quanto ela própria era branca (*TWOWF*, p. 106, tradução minha).

143 "Eu tenho que tirar essa menina do Harlem", disse Mrs. Ellsworth, "imediatamente. Eu acho que lá é ainda pior que Chinatown."
"Ela deve mesmo ficar numa atmosfera mais artística," concordou Ormond Hunter (*TWOWF*, p. 107 – 108, tradução minha).

hegemônica. Ou seja, a milenar tradição chinesa ou a rica diversidade cultural afro são consideradas "menos artísticas" porque destoam da expectativa de erudição europeia que ambos defendiam. Desse modo, a viúva consegue convencer Oceola a sair do Harlem, enviando-a para estudar em Paris por dois anos. Inserindo na história a experiência parisiense que ele próprio teve, o autor tematiza o movimento comum para intelectuais de sua geração que buscavam a capital francesa. No período entreguerras (1918 – 1939), durante o qual Langston Hughes escreveu parte importante de sua obra, Paris se tornou uma espécie de ímã das artes e do pensamento ocidental. O Harlem, por outro lado, tornou-se o polo da cultura negra estadunidense durante esse mesmo período.

Sendo assim, ao retratar em seu texto esses dois espaços, o ficcionista lida com uma complexa geografia do poder durante um momento duro da segregação racial nos Estados Unidos. No Harlem, a protagonista pode desfrutar da melodia do *blues*. Em Paris, por outro lado, precisava navegar por uma atmosfera que, embora também dispusesse de pessoas negras, não lhe era familiar como o bairro de Nova York. Nesse sentido, na capital francesa, Oceola Jones sente-se deslocada diante das conversas entre intelectuais do meio artístico e descobre-se como uma *outsider* àquele universo. Afinal, para ela, a arte não tem o papel redentor que muitos a ela atribuem, sendo incapaz de reverter as mazelas da segregação racial.

> If you wanted to play the piano or paint pictures or write books, go ahead! But why talk so much about it? Montparnasse was worse in that respect than the Village. And as for the cultured Negroes who were always saying art would break down color lines, art could save the race and prevent lynchings! "Bunk!" said Oceola (*TWOWF*, p. 112 – 113).[144]

A coletânea *The Ways of White Folks* nos indica como o jovem Langston Hughes realmente perseguiu o tema do linchamento de forma constante. Em "*Home*" e "*Father and Son*", o escritor denuncia essa realidade da forma mais brutal possível, mas diferentes contos que não representam diretamente esse tema também o inserem em menções pontuais ao longo da trama, como vimos em "*Mother and Child*" and "*A Good Job Gone*". No caso de "*The Blues I'm Playing*", é interessante perceber que a protagonista se incomoda com a teorização que se fazia sobre a arte em Paris e vê pouco efeito prático na produção cultural.

---

144 Se você quer tocar piano, pintar quadros ou escrever livros, vá em frente! Mas por que falar tanto sobre isso? Montparnasse era ainda pior que Village nesse aspecto. E o que dizer dos negros cultos falando que a arte acabaria com a segregação racial, que a arte poderia salvar a raça e impedir linchamentos! "Fala sério!", disse Oceola (*TWOWF*, p. 112 – 113, tradução minha).

Isso pode ser lido como um eco do próprio Hughes, que, embora tenha sempre usado a escrita com fins políticos, a essa altura da vida havia dado uma guinada radical às ideias mais revolucionárias da esquerda. Portanto, comparar a sofisticada região de Montparnasse em Paris com o Greenwich Village de Nova York é uma crítica à intelectualidade que se afasta das consequências práticas dos problemas sociais. Essa comparação se conecta à oposição entre a França e os Estados Unidos, igualmente presente em "*Poor Little Black Fellow*" e "*Home*". Nesse caso, a pianista percebera como a população negra que havia saído dos Estados Unidos se distanciara da dura realidade racista dos linchamentos e da segregação.

De volta a Nova York, quando o namorado de Oceola retorna à cena, ela decide se casar com o rapaz, o que desperta a indignação da rica Ellsworth: "You could shake the stars with your music, Oceola. (…) And yet you propose to dig a grave for yourself. Art is bigger than love" (*TWOWF*, p. 121).[145] O fato de Ellsworth considerar a arte maior que o amor aponta para uma percepção sobre a criação artística que destoa da vivência do *blues*. Em outras palavras, ela é incapaz de entender que a arte não pode ser maior que o amor porque esse tipo de música precisa ser feito *com* amor, em sintonia com a voz, com o corpo e com a ancestralidade. Essa complexidade, sem dúvidas, não poderia se encaixar na visão exclusivamente técnica e absolutamente ocidental de música defendido pela mulher e seu crítico de arte.

Além disso, o conto confirma minha hipótese de que o retorno para casa é uma experiência ambígua para jovens negros na ficção de Hughes. Isso porque a pianista, após longo tempo e sucesso nos palcos da Europa, quer voltar para as vivências com as quais estava habituada, mas não tem o apoio de Ellsworth. Como já demonstrei, homens e mulheres são desabrigados por diferentes formas, de modo que, diferente do protagonista de "*Home*", não é a cultura dos linchamentos que espera pela jovem artista negra, mas a vontade de sua investidora branca de explorá-la cada vez mais: "'I've been away from my own people so long,' said the girl, 'I want to live right in the middle of them again' "(*TWOWF*, p.118).[146]

Isso, porém, causa o desespero de sua investidora. Percebendo que seu projeto havia ruído, a rica viúva branca desiste do talento de Oceola e conclui a narrativa perturbada com os

145 Você poderia estremecer as estrelas com sua música, Oceola. (…) Mesmo assim, você prefere cavar sua própria cova. A arte é maior que o amor (*TWOWF*, p. 121, tradução minha).

146 "Eu tô separada do meu povo há muito tempo", disse a menina, "Eu quero viver no meio deles de novo" (*TWOWF*, p.118, tradução minha).

blues tocados no piano da jovem. Todo seu investimento havia sido pensado para formá-la com base no cânone europeu, na chamada música erudita. Incomodada pelo *blues*, Hughes constrói uma cisão a partir da mulher branca que se fascina com o charme do Harlem, mas não o aceita como manifestação cultural à altura de seu dinheiro. Se no começo da história o narrador nos informa que a mecenas era tão branca quanto Oceola era negra, é por intermédio do *blues* que essa diferença se torna insustentável.

> The girl at the piano heard the white woman saying, "Is this what I spent thousands of dollars to teach you?"
> "No," said Oceola simply. "This is mine. … Listen! … How sad and gay it is. Blue and happy — laughing and crying" (*TWOWF*, p. 122)[147]

Portanto, casar-se com o homem que ama se coaduna à última cena em que, contrariando Ellsworth, Oceola abraça suas raízes e toca *blues*. A jovem não se deixou colonizar, recusou o enquadramento a ela atribuído, desobedecendo à mulher branca que deseja controlá-la. É nisto, em última instância, que se baseia a colonização: o controle dos corpos, das vontades e dos talentos. A viúva rica insiste que a arte é mais importante que o amor, de modo que a pianista não deveria "desperdiçar" seu talento casando-se com um homem negro e tocando *blues.* Entretanto, é pela música que Oceola expressa o amor, algo que a visão autoritária e eurocêntrica de Ellsworth não consegue entender. Aqui, a ambiguidade resistente da experiência negra ganha um belo contorno, pois o mote de *laughing to keep from crying* é trocado por "*laughing and crying*", indicativo do caráter tenso, mas sempre complementar que a melancolia do *blues* inscreve na voz de quem canta e nos ouvidos de quem ouve.

O desabrigo se materializa nessa história nas tentativas de impedir a jovem de construir uma família e, consequentemente, um lar que lhe fosse próprio. Essa cultura "exótica" do *blues* é tratada por sua investidora como um produto a ser explorado ao máximo, fazendo com que o seu casamento seja um obstáculo para esse projeto de dominação. Semelhante às patroas que pedem às suas empregadas domésticas para que não se casem nunca (LINS, 2010), Ellsworth quer impedir Oceola de elaborar uma família para si, pois um

---

147 A menina no piano ouviu a mulher branca dizer: "Foi para te ensinarem isso que eu paguei milhares de dólares?"
"Não", respondeu simplesmente Oceola. "Isso aqui é meu… escuta! … Como é triste e alegre. Melancólico e feliz — é a risada e é o choro" (*TWOWF*, p. 122, tradução minha).

lar que a acolhesse daria à jovem pianista uma oportunidade de humanizar-se e, portanto, seria mais difícil explorar seus talentos.

Como escreve Fanon ao pensar a relação entre colônia e cultura, "o colono só dá por findo seu trabalho de desancamento do colonizado quando este último reconhece em voz alta e inteligível a supremacia dos valores brancos" (1968, p. 32). Essa potente definição sobre os "condenados da terra" ilustra bem o sentido de desabrigo como um corpo cuja voz não é bem-vinda. Nesse caso, a rica mulher branca não se conforma em ter investido milhares de dólares para que a jovem, ao final, tocasse *blues*, visto que aquele som, quando comparado aos ritmos eruditos da música europeia que esperava ouvir, possuía algo de "estranho", "incompatível" e fora do que se esperava ser "civilizado".

O próprio fato da improvisação, aliás, diz muito sobre as canções afrodiaspóricas, que ressignificam a tradição europeia do ensaio e da partitura por intermédio de estilos musicais produzidos na hora em que se pensa. Esse caráter improvisado, por sinal, é uma forte metáfora da própria resistência negra. Tanto no *blues* e no *jazz* originados em New Orleans, quanto no samba brasileiro ou nos funks contemporâneos, os improvisos são as formas como essas populações desviaram (e desviam) do genocídio. Cultivados na coletividade e marcados pela socialização de pessoas escravizadas ou descendentes de escravizadas, a roda, a ginga e a inventividade dizem muito sobre a experiência afrodescendente nas Américas.

No enredo de "*The Blues I'm Playing*", Ellsworth é incapaz de entender como o piano, instrumento clássico e tão presente na tradição europeia, poderia ser utilizado por Oceola de forma tão distinta do que a branquitude prescrevia. É especialmente simbólico a menina dizer que aquela melodia era dela. "Isso é meu", diz a jovem diante do espanto de sua financiadora. Em outras palavras, não havia como ensinar para Oceola algo que ela já havia aprendido de forma não-acadêmica em sua própria ancestralidade.

A culinária que Jessie aprende na cozinha com sua mãe preta na trama de "*Cora Unashamed*" é, igualmente, a recusa dos saberes institucionalizados da Academia ocidental. Dessa vez, o que está em jogo é o uso do piano para uma expressão contrária às normas impostas pela hegemonia. Não se trata de exaltar um conhecimento em detrimento do outro, mas sim entender que os saberes múltiplos se complementam e que a forma cartesiana de ler a realidade resulta lacunar e precária na compreensão do mundo. É preciso misturar tudo para atingir a potência da arte criadora e, incapaz de compreender isso, Ellsworth termina a história indignada com as envolventes notas de *blues* que Oceola tão bem domina.

Isso muito se relaciona à vida de Langston Hughes, cuja formação se deu com a leitura de clássicos do cânone ocidental, como a prosa de Guy de Maupassant. Todavia, teve na infância influência crucial de sua avó no que diz respeito às tradições orais afro-estadunidenses. É como se o aprendizado "válido" do Ocidente, produzido nas escolas e Academias de forma sistematizada, fosse obrigado a abrir caminhos para a resistência de um saber outro. Dessa vez, um conhecimento orgânico, ancestral e corpóreo que, a despeito dos estigmas impostos pela "missão civilizatória" da colonização, continua até hoje vivo a ser cultivado em cada roda de capoeira, letra de samba ou tambor de baile funk.

O SEQUESTRO DA ALEGRIA: LENDO "*REJUVENATION THROUGH JOY*"

Neste capítulo, em que me interessa o desabrigo simbólico do "exotismo", também merece considerações o conto "*Rejuvenation through Joy*". Nesse enredo, Langston Hughes discute a mercantilização da negritude com a história de Eugene Lesche, um palestrante motivacional interesseiro e caricato que ganha fortunas com suas falas genéricas e sem fundamento sobre a felicidade. Numa versão dos anos 1930 do que hoje chamaríamos de *coach*, o contista lida com temas atuais, como o racismo recreativo e a apropriação cultural. Lesche incentiva que seus clientes busquem uma vida mais "primitiva" imitando elementos culturais negros. Assim, atendendo a elite de Nova York, após o sucesso de seu ciclo de palestras, o homem inicia um empreendimento chamado "*Colony of Joy*", ou seja, uma "Colônia da Alegria".

Para realizar seu plano, Lesche precisava despertar a genuína felicidade em seus clientes, o que só poderia ser feito através de um "instinto" que era "natural" e só seria possível vender a felicidade para a elite branca de Manhattan através da cultura negra: "Primitive man never sits in chairs. Look at the Indians! Look at the Negroes! (…) They live through motion, through movement, through music, through joy! (Remember my lecture, 'Negros and Joy?')" (*TWOWF*, p. 71 – 72).[148]

Nessa perspectiva, tendo em vista que o conceito de apropriação cultural tem sido muitas vezes utilizado de forma irresponsável e precipitada, aplico nessa leitura as considerações do antropólogo Rodney William. Segundo o pensador, esse fenômeno reflete os

148 "O homem primitivo nunca se senta em cadeiras. Olha pros índios! Olha pros negros! (…) Eles vivem pelo movimento, pelo gingado, pela música, pela alegria! (Lembra daquela minha palestra, 'Os negros e a alegria'?)" (*TWOWF*, p. 71 – 72, tradução minha).

“desejos de uma elite que quer consumir o que lhe parece bom, belo ou exótico” (WILLIAM, 2019, p. 179). O cerne dessa questão precisa, invariavelmente, passar por um aspecto de mercado, devido ao qual culturas estigmatizadas são convertidas em produto, espetacularizadas por seu suposto exotismo. Há, então, uma relação entre território, cultura e identidade porque essa forma de apropriação é um tipo de racismo que se conecta ao recreativo, estrutural e institucional. É crucial, por isso, entender práticas e comportamentos racistas em sua tendência multifacetada.

> Na lógica do colonizador, uma vez expropriado de seu território, um povo perderia também a propriedade de sua cultura. O capitalismo representa a continuidade dessa lógica e muitas vezes se apropria dos elementos de uma cultura, produzindo-os em larga escala, comercializando e obtendo lucros extraordinários sem reverter absolutamente nada aos integrantes dessa cultura (*ibidem*, p. 39).

Enxergar esse fenômeno no plano individual é cair num círculo vicioso que nunca dará conta desse complexo sistema, limitando-se a evidências anedóticas. A questão fundamental da apropriação cultural, portanto, não é o sujeito branco que utiliza este ou aquele elemento afro, mas sim o sistema da branquitude, alicerçado numa certa conjuntura econômica de hegemonia do capital. É a desconsideração do valor simbólico que deve ser discutida, uma vez que esses elementos, muitas vezes, são reduzidos meramente a ornamentos estéticos.

> A rigor, a grande questão da apropriação não reside na prática de usar turbante, dreads, tranças, cocares ou qualquer outro elemento cultural, mas no fato de adotá-los sem a menor consciência de que seus significados estão para além da estética, ou seja, possuem um valor simbólico, seja religioso ou de crença, seja de status ou posição social, em suas respectivas comunidades. Evocam uma história de luta e resistência que merece consideração e respeito (*ibidem*, p. 145).

Uma vez que a modernidade ocidental fez do corpo negro uma mercadoria a ser vendida, comprada, trocada e descartada, esse fenômeno de objetificação se expandiu para elementos que envolvem a corporeidade afrodiaspórica. Por isso, turbantes e tranças, mas também estilos historicamente contra-hegemônicos como o *blues* ou samba, tornam-se produtos de simples comercialização para atender aos interesses do grande capital, modelo econômico que se alicerçou na racialização das sociedades coloniais, como explica Eric Williams no livro *Capitalismo e escravidão* (2012). Isso não significa dizer que pessoas brancas não deveriam usar apetrechos afrodiaspóricos ou se dedicarem a tocar samba, mas é necessário, ao escolherem essas práticas, ter em mente o privilégio do qual desfrutam.

Não há pessoa branca que viva em 2023 e tenha culpa direta sobre a escravidão dos séculos XVIII ou XIX, mas essas pessoas precisam ter responsabilidade de entender o sistema de hierarquias sociais criado pela escravidão e que até hoje as beneficia. Ninguém poderia (e nem deveria) negar, por exemplo, a importância de Noel Rosa para o samba brasileiro ou Elvis Presley para o *rock* dos Estados Unidos, mas, para que tenhamos nas próximas gerações artistas negros e negras explorando seus potenciais ao máximo, é crucial entender que o alçamento de figuras como Rosa e Presley ao posto de símbolos de estilos musicais negros não é uma decisão gratuita. Afinal, decidir o que lembrar é sempre decidir o que esquecer.

É disso, portanto, que se trata o conto de Langston Hughes. Na narrativa de "*Rejuvenation through Joy*", Lesche acumula fortunas em sua colônia da alegria com decoração africana, cantores contratados do Harlem e "the best music, jazz, real primitive jazz out of Africa" (*TWOWF*, p. 84).[149] Aliás, o personagem tem sua valiosa ideia ao voltar de uma temporada em Paris. Sendo assim, se para a juventude negra o retorno para a casa é atravessado pelo trauma, para Lesche torna-se uma oportunidade de enriquecimento fácil quando se apropria das raízes "exóticas" e "primitivas" dos herdeiros da escravidão. Com o passar do tempo e o estrondoso sucesso de seu negócio, o protagonista passa a ser adorado por seus clientes como um líder espiritual, detentor da fórmula secreta para a verdadeira felicidade: "When they had finished, the movement, the music, and Lesche's voice, made them feel all warm and close to the earth, and as though they never wanted to leave the Colony of Joy or to be away from their great leader again" (*TWOWF*, p. 91).[150]

Não é novidade que a intolerância religiosa seja um ponto nodal do racismo tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. No texto, Langston Hughes parece sugerir que, no sistema de crenças e regras da branquitude, os brancos têm religião, mas os negros são percebidos como praticantes de rituais "primitivos". Ou seja, as religiões de matriz africana, por um lado, são estigmatizadas pelos grupos no poder, mas, ao mesmo tempo, tornam-se socialmente aceitáveis quando algumas de suas práticas são performadas por pessoas brancas. Um bom

149 a melhor música, o *jazz*, o *jazz* primitivo de verdade, direto da África (*TWOWF*, p. 84, tradução minha).

150 Quando eles terminaram, o movimento, a música e a voz de Lesche fizeram com que se sentissem todos calorosos e próximos da terra. Era como se nunca quisessem deixar a Colônia da Alegria ou ficar longe de seu grande líder novamente (*TWOWF*, p. 91, tradução minha).

exemplo disso no Brasil é o hábito de pular sete ondas no fim do ano, prática ligada à Iemanjá que, no entanto, tornou-se comum entre membros de diversas religiões.

Vale também ressaltar que, na história de Hughes, a palavra "colônia" assume um sentido interessante, pois, além do significado de "retiro" para a elite nova-iorquina que poderia pagar a entrada, ela se torna um sistema de dominação. Assim, Lesche passa a "colonizar" seus seguidores no sentido de explorá-los e aliená-los das mais variadas formas. Seu lado espiritual contribuiu para o caráter inquestionável de sua influência, uma posição que o deixa mais e mais confortável à medida que enquadra as vivências negras ao exotismo e, por consequência, ao estranhamento do desabrigo.

Estimulando a dependência de seus discípulos, os preços aumentam, assim como as filas de clientes implorando por uma dose da felicidade "primitiva" vendida por Lesche: "a sure way to make money would be, combine jazz band and a soul colony, and let it roll from there — black rhythm and happy souls" (*TWOWF*, p. 80).[151] Como sugere William, "as questões econômicas, num mercado cada vez mais desumano, direcionam o mundo moderno" (2018, p. 37). Portanto, o que está em jogo no enredo de "*Rejuvenation through Joy*" é a espetacularização e consequente comercialização da experiência negra nos Estados Unidos.

Nesse caso, do mesmo modo que racializei a leitura de Althusser com os comentários de Fanon, sugiro uma perspectiva decolonial da proposta teórica de Guy Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo. O filósofo marxista francês teorizou com competência a respeito da proliferação de espetáculos no capitalismo moderno. Baseado nessas premissas, acrescento o componente racial para argumentar que a apropriação cultural é, na verdade, a forma como a sociedade do espetáculo utiliza o racismo recreativo. Assim, tudo se torna espetáculo no princípio capitalista, mas o sistema lança mão, sobretudo, da sub-humanidade das populações negras a fim de transformá-las em fantasia e moeda de troca, cujo objetivo, em última análise, é enriquecer o homem branco.

Ao final da história, Lesche já havia acumulado quantias significativas de dólares às custas de cantoras negras de *blues*, máscaras africanas e decorações estereotipadas do Harlem. O homem é, cada vez mais, tratado como um guia espiritual messiânico que faria a ponte entre a vida cotidiana de Nova York e o mistério da alegria "primitiva" que prometia vender.

---

151 um jeito garantido de ganhar dinheiro seria juntar uma banda de *jazz* com um retiro espiritual e deixar rolar assim — um ritmo negro e almas felizes (*TWOWF*, p. 80, tradução minha).

Ao longo do enredo, seus seguidores se tornam cada vez mais fanáticos, principalmente as mulheres, as quais disputavam por um pouco de sua atenção: "To the Colony, Lesche was their Leader, their life. And they wanted him, each one, alone" (*TWOWF*, p. 94 – 95).[152]

Isso leva o ambicioso e lucrativo projeto a sair do controle de Lesche. O caos que o levaria a ruína se instaura nas últimas páginas da história quando uma jovem, durante uma crise de ciúmes pelo baterista negro que performava na colônia, saca uma arma e dispara contra o músico. A mulher erra os tiros, mas é o bastante para que o desespero tome conta do local. É quando a também ciumenta Duveen Althouse tira a arma de suas mãos e tenta disparar contra o líder Lesche, que foge dos disparos, dando fim à Colônia da Alegria.

Nas últimas três linhas do texto, temos uma reviravolta cômica. Os jornais populares noticiam o tiroteio no evento de Lesche e um deles alega ter descoberto que, na verdade, o charlatão era um homem negro se passando por branco: "It was all terrible! As a final touch, one of the tabloids claimed to have discovered that the great Lesche was a Negro — passing for white!" (*TWOWF*, p. 98).[153] Langston Hughes faz mais uma vez referência ao fenômeno de *passing*, de modo que o leitor não consegue identificar se Lesche era de fato branco ou uma *colored person* de pele tão clara que se tornara passável a ponto de vender a negritude como "misteriosa", "exótica" e "primitiva".

Como já vimos, no contexto dos anos 1930, a regra de "uma gota de sangue" (*one-drop rule*) servia como um limite cruel para aqueles que teriam ou não acesso à cidadania plena. No entanto, o narrador nos aponta que quem noticia a suposta descoberta era um tabloide, isto é, não temos credibilidade nessa informação para sabermos quem de fato era Lesche. Aqui, o autor abraça a estratégia de *laugh to keep from crying*, destoando do tom normalmente trágico dos demais contos de *The Ways of White Folks.* Em lugar dos linchamentos, do abandono da mulher negra e da segregação, "*Rejuvenation through Joy*" tem verve satírica, o que surgiria com intensidade em sua prosa de ficção mais madura (*Laughing to Keep from Crying* e *Something in Common and Other Stories).* Isso faz com que sua denúncia pareça mais leve, mas não diminui a gravidade dos temas sensíveis que abarca nesse texto.

---

152 Para a Colônia, Lesche era seu Líder, sua vida. E eles o queriam, cada um deles, só para si (*TWOWF*, p. 94 – 95, tradução minha).

153 Foi terrível! Como um toque final, um dos tabloides dizia ter descoberto que o grande Lesche era negro — se passando por um branco! (*TWOWF*, p. 98, tradução minha).

Há muito o que ser desdobrado nessa rica narrativa, como os temas do racismo recreativo, da apropriação cultural e da passabilidade racial. Todos esses são temas fundamentais para os estudos étnico-raciais nos Estados Unidos e no Brasil. Chama atenção como o escritor esteve atento às múltiplas formas como os corpos negros eram "estranhados". Assim como "*Father and Son*" termina com uma notícia mentirosa de jornal sobre o linchamento, talvez a manchete criada por Hughes seja apenas uma mentira para atribuir a um homem negro à figura de charlatão que prejudica a própria classe.

Entretanto, na hipótese de Lesche ser de fato um homem negro de pele clara, o conto nos mostra como a branquitude, por ser um sistema de poder, não se manifesta apenas por pessoas brancas. Pelo contrário, a supremacia branca precisa de cúmplices não-brancos para se manter como linguagem social e rígida hierarquia de poder. É o que se observa, desde a colonização, com os capitães do mato ou, no século XX, com homens negros que, para se integrarem ao sistema, ajudavam linchadores brancos a encontrarem novas vítimas.

Desse modo, vi nos dentes negros e nos cabelos azuis de Gabriel o atributo que o fez ser visto como um fantasma vagando pelos subúrbios. Outros corpos igualmente estranhados pela visão da branquitude são o da pianista negra de *blues* e os músicos do Harlem que, explorados por Lesche, tocavam em sua Colônia da Alegria. Todavia, uma vez que Oceola termina a história tocando *blues* e o projeto de Lesche vai à falência, são narrativas que permitem vislumbrar uma superação ao desabrigo. Assim, para finalizar esse percurso de fetiches e violências simbólicas, precisamos agora conhecer a poderosa história de um menino negro que, confinado à fantasia escravocrata, recusou ser desumanizado.

A CARNE MAIS BARATA DO MERCADO: LENDO "*SLAVE ON THE BLOCK*"

"*Slave on the Block*" é o último conto que analiso nesta tese porque contribui, de forma fundamental, para o argumento de que a narrativa de Hughes é uma ficção de homens e mulheres sobrevivendo ao desabrigo. No enredo, encontramos o casal Michael e Anne Carraway, artistas brancos de Nova York que moram em Greenwich Village e se dizem grandes admiradores da cultura afro. Esse apreço, no entanto, já no primeiro parágrafo do conto, mostra-se questionável e baseado em estereótipos.

> They were people who went in for Negroes—Michael and Anne—the Carraways. But not in the social-service, philanthropic sort of way, no. They saw no use in

> helping a race that was already too charming and naive and lovely for words. Leave them unspoiled and just enjoy them, Michael and Anne felt. So they went in for the Art of Negroes—the dancing that had such jungle life about it, the songs that were so simple and fervent, the poetry that was so direct, so real. They never tried to influence that art, they only bought it and raved over it, and copied it. For they were artists, too (*TWOWF*, p. 19).[154]

O casal que vê nas populações negras uma cultura "charmosa" e "ingênua" é a forma encontrada por Langston Hughes para explorar, novamente, o racismo recreativo e a apropriação cultural. Está em jogo a ideia de "natureza", uma noção basilar da dominação colonial que categoriza diferentes grupos humanos em mais ou menos desenvolvidos devido a condições supostamente inatas. Foi assim no início da expansão colonial com a distinção entre europeus e não-europeus, desdobrando-se ao longo da Idade Moderna em diferentes formas de racismo. Tudo isso culmina na eugenia e na segregação do século XX. A novidade nesse conto é a "ingenuidade negra", uma forma das elites brancas garantirem que as populações afrodescendentes seriam inferiorizadas por não serem vistas como adultos plenos.

A história de "*Slave on the Block*" começa com a morte da empregada negra que trabalhava para o casal. Com o seu falecimento, o sobrinho Luther vai até Greenwich Village para retomar os pertences da tia. Assim que o casal de artistas o vê, dá-se a cena colonial que conduz todo o conto. Fascinados por aquela beleza tão "primitiva", Anne Carraway o define com a frase: "he *is* the jungle"[155] (*TWOWF*, p. 21), ao que o narrador acompanha com "now here was this ebony boy. The essence in the flesh" (*TWOWF*, p. 21).[156]

A ideia de interpelação que usei para ler "Dentes negros e cabelos azuis" precisa retornar aqui, pois a primeira reação ao vê-lo é intitulá-lo como "a selva", de modo que o rapaz é interpelado pelo racismo que o desloca da posição de ser humano para uma fantasia colonial. Assim, o enredo desse conto gira em torno do rapaz negro convivendo com o casal branco. Michael era pianista e via em Luther a musicalidade "exótica" perfeita para inspirá-lo.

---

154 Eles eram pessoas que se dedicavam aos negros — Michael e Anne — eram os Carraways. Mas não de uma forma filantrópica, de serviço social, isso não. Não viam utilidade em ajudar uma raça que já era tão encantadora, ingênua e adorável. Michael e Anne sentiram que deviam deixá-los intactos e apenas apreciá-los. Por isso, foram atrás da Arte dos Negros — a dança que tinha uma vida tão selvagem, as canções que eram tão simples e fervorosas, a poesia que era tão direta e tão real. Eles nunca tentaram influenciar essa arte, apenas a compravam, adoravam e copiavam. Afinal, eles também eram artistas (*TWOWF*, p. 19, tradução minha).

155 Ele *é* a selva (*TWOWF*, p. 21, tradução minha)

156 agora aqui estava esse garoto de ébano. A essência na carne (*TWOWF*, p. 21, tradução minha).

Sua esposa Anne era pintora e via na cor do jovem a imagem perfeita para resgatar o que havia de mais "natural" em sua representação.

No trabalho *Pérolas negras na periferia*, em que estudei a sobrevivência de mães negras, precisei pontuar a presença infantojuvenil na ficção de Hughes. Por isso, usando "*Slave on the Block*" como um exemplo, afirmei que "perpetuando arquétipos de exotismo e selvageria, Luther se torna apenas mais uma peça a ser representada, em um processo de espetacularização de sua negritude. Nesse sentido, a relação aparentemente amigável passa a desvelar um claro jogo de poder" (CHAGAS, 2019, p. 142).

Desdobrando esse raciocínio, agora no contexto do desabrigo, cabe buscar novos significados no conto, pois o que me interessa é pensar como o espaço da casa em que vivem Anne e Michael é agressivo para o rapaz, embora a princípio pareça que os artistas brancos desejam acolhê-lo de alguma forma. Como queriam que ele ficasse por perto e que seu corpo servisse de modelo para suas composições artísticas, o casal o contrata para trabalhar no jardim, o que era apenas uma desculpa para que o tivessem por perto.

> The upshot of it was that they hired him. They hired him to look after the garden, which was just about as big as Michael's grand piano— only a little square behind the house. You know those Village gardens. Anne sometimes painted it. And occasionally they set the table there for four on a spring evening. Nothing grew in the garden really, practically nothing. But the boy said he could plant things. And they had to have some excuse to hire him (*TWOWF*, p. 22).[157]

A partir disso, a história se desdobra com a presença de Luther na casa, trabalhando para o casal, mas, sobretudo, servindo de modelo para que pudesse ser pintado por sua chefe. É interessante como o narrador nos indica que Anne às vezes pintava o jardim de seu marido, mas agora estava mais interessada em pintar o corpo de Luther. De fato, para ela, a única diferença entre o corpo do rapaz e um vaso de flores era que a cor negra de sua pele poderia ser mais "selvagem" para suas composições. Isso leva ao dia em que Anne decide pintá-lo como um escravizado: One day she decided to paint him nude, or at least half nude. A slave

157 O resultado foi que o contrataram. Contrataram-no para cuidar do jardim, que era quase do tamanho do piano de cauda de Michael — apenas um pequeno quadrado atrás da casa. Vocês sabem como são esses jardins do *Village.* Anne às vezes o pintava. E, ocasionalmente, botavam lá a mesa para quatro pessoas numa noite de primavera. Na verdade, não crescia nada no jardim, praticamente nada, mas o rapaz dizia que sabia plantar. E eles precisavam de uma desculpa para o contratar (*TWOWF*, p. 22, tradução minha).

picture, that's what she would do. The market at New Orleans for a background. And call it "The Boy on the Block" (*TWOWF*, p. 24).[158]

Como se vê, o tema da corporeidade é fundamental na composição dessa trama, pois Luther é objetificado como ícone exótico de inspiração. Sem que precisassem sair de Greenwich Village, o jovem rapaz se tornou uma mera amostra grátis de africanidade para os ricos artistas. Anne exige, então, que ele tire a camisa porque escravizados não usavam as roupas que ele estava vestindo e começa a pintar o tão desejado quadro. É também representativo o fato do quadro se chamar *The Boy on the Block*. Isso porque proprietários de escravizados no sul dos Estados Unidos costumavam utilizar o termo "*boy*" para designarem homens negros adultos na condição de cativeiro, prática que se manteve viva ao longo da primeira metade do século XX, durante o ápice da era de linchamentos raciais.

Sendo a linguagem uma poderosa ferramenta de reforço ou desmantelamento das hierarquias, esse fato se tornou uma prática comum devido ao fato de destituir homens adultos de sua masculinidade e racionalidade plenamente desenvolvida, reduzindo-os ao estágio ainda em formação de uma criança (DAVIS, 2016). Embora Luther seja de fato um adolescente, não é gratuita a escolha de Hughes em usar a palavra "*boy*" e, no título do conto, manter o nome do quadro, mas trocar "menino" por "*slave*" (escravo), frisando a fantasia colonial que o atinge.

Enquanto se desenvolve a história, há na casa uma outra presença que corre em paralelo à do casal. Trata-se de Mattie, a outra empregada negra, a única que, de fato, acolhe Luther. Eles se aproximam, Mattie o leva para conhecer o Harlem e, finalmente, acabam se envolvendo sexualmente. Quanto a essa relação, preciso ressaltar, primeiramente, que Luther jamais havia ido ao Harlem, o que, mais uma vez, demonstra a importância da ideia de território na ficção de Hughes. Morando em Jersey, estava isolado das localidades mais centrais de Manhattan, de modo que precisava de uma guia para que conhecesse o território até então incógnito do Harlem, onde poderia, enfim, explorar sua própria identidade. Em segundo lugar, é importante perceber como a interação entre Mattie e Luther (e seu consequente desdobramento sexual) aponta para a tentativa de construção de um lar numa casa em que, como sabiam, jamais seriam acolhidos. Ou seja, unem-se como forma de sobrevivência ao desabrigo.

158 Um dia ela decidiu pintá-lo nu ou, pelo menos, seminu. O retrato de um escravizado, isso é o que ela faria. O mercado de New Orleans como plano de fundo. E chamaria a pintura de "O menino no bloco" (*TWOWF*, p. 24, tradução minha).

> In fact, what happened was that Mattie showed Luther where the best and cheapest hot spots in Harlem were located. Luther hadn't even set foot in Harlem before, living twenty-eight miles away, as he did, in Jersey, and being a kind of quiet boy. But the second night he was there Mattie said, "Come on, let's go. Working for white folks all day, I'm tired. They needn't think I was made to answer telephones all night." So out they went (*TWOWF*, p 23 – 24).[159]

Ir ao Harlem, por isso, funciona como uma alforria ao rapaz que se via escravizado nas telas de sua chefe. O autor sugere uma relação entre a mulher negra que guia o jovem pelas ruas desconhecidas do Harlem e, ao mesmo tempo, o conduz a experiências sexuais, de modo que Luther consegue conhecer melhor a si mesmo tanto na cultura ancestral que no Harlem reverbera, quanto na exploração de sua sexualidade. Nesse sentido, a oposição entre o tradicional bairro negro e Greenwich Village é crucial para reforçar a ideia de que apenas estando no Harlem Luther e Mattie poderiam estar em casa.

Após algum tempo convivendo com Luther e já tendo avançado em sua tão desejada tela, tudo muda quando a mãe de Michael Carraway vai visitá-los e, vendo a intimidade com que lidavam com um empregado, maltrata Luther, dizendo a ele que nunca gostou de negros dentro de casa. O rapaz, sem aceitar esse tipo de agressão, responde que também nunca gostou de brancos pobres. Nesse embate, porém, é a mãe de Michael que detém o poder, exigindo, imediatamente, que seu filho expulse o rapaz. A empregada Mattie, então, junta-se ao rapaz e decide sair da casa junto com Luther.

> "Never, never, never," said Mrs. Carraway, "have I suffered such impudence from servants—and a nigger servant—in my own son's house."
> "Mother, Mother, Mother," said Michael. "Be calm. I'll discharge him." He turned on the nonchalant Luther. "Go!" he said, pointing toward the door. "Go, go!"
> "Michael," Anne cried, "I haven't finished 'The Slave on the Block.'" Her husband looked nonplussed. For a moment he breathed deeply.
> "Either he goes or I go," said Mrs. Carraway, firm as a rock.
> "He goes," said Michael with strength from his mother. (…)
> He [Luther] handed her [Mattie] his armful of roses, glanced impudently at old Mrs. Carraway and grinned—grinned that wide, beautiful, white-toothed grin that made Anne say when she first saw him, "He looks like the jungle." Grinned, and disappeared in the dark hall, with no shirt on his back.
> "Oh," Anne moaned distressfully, "my 'Boy on the Block'!"
> "Huh!" snorted Mrs. Carraway (*TWOWF*, p. 30 – 31).[160]

159 Na verdade, o que aconteceu foi que Mattie mostrou a Luther onde ficavam os melhores e mais baratos pontos no Harlem. Luther nunca havia pisado no Harlem antes, pois morava a vinte e oito milhas de distância, em Jersey, e era um garoto meio quieto. Porém, na segunda noite em que ele estava na casa, Mattie disse: "Vamos nessa. Estou cansada de trabalhar para os brancos o dia todo. Eles não têm que pensar que nasci para atender telefone a noite toda." E lá se foram eles (*TWOWF*, p. 23 – 24, tradução minha).

160 "Nunca, nunca, nunca", disse a Sra. Carraway, "nunca sofri tamanha insolência por parte dos empregados — e de um empregado preto — na casa de meu próprio filho".

Essa cena final é repleta de significados. A mãe de Michael exige que Luther seja mandado embora daquela casa na qual sua presença não poderia suportar a dele, isto é, a corporeidade negra era inadmissível para a mulher branca racista, que, nesse contexto, torna-se metonímia da branquitude. Não há espaço para os dois corpos naquela casa porque, sendo a casa uma representação do projeto nacional estadunidense, ao corpo de Luther apenas é permitido existir caso esteja numa posição de subserviência. Recusando esse lugar, portanto, cabe à voz do homem branco expulsá-lo do território em que jamais havia sido tratado como um ser humano completo.

Na tentativa de manter de pé um lar que pudesse abrigar sua própria ordem familiar, Michael impede a elaboração de um lar para Luther e Mattie, desabrigando-os de imediato. O protesto de sua esposa é também significativo, pois ela não se posiciona contra a injustiça que estava sendo cometida, tampouco contra a perda do funcionário dedicado. O único fato que lhe interessa no final da história é terminar o quadro, o que nos faz pensar que, realizada a pintura, Luther seria um corpo descartável. Corpos descartáveis, aliás, são um tema crucial para se entender o que tem acontecido em países colonizados há alguns séculos.

Por isso, um tema fundamental de "*Slave on the Block*" é a própria ideia de representação artística. Presente na Teoria Literária ocidental desde Platão, as noções de realidade e representação são fundamentais no estudo de quaisquer artes. Num léxico platônico, Luther é o simulacro do corpo negro ideal imaginado por Anne Carraway, ou seja, ele é um corpo outrificado, elaborado primeiramente na imaginação e limitado ao "primitivismo" racista. No entanto, como fiz em todas as partes desta tese, preciso ir além de Platão e girar as chaves epistêmicas que alicerçam a tradição canônica.

"Mãe, mãe, mãe", disse Michael. "Fique calma. Eu vou dispensá-lo." Ele se virou para o indiferente Luther.
"Vá!", disse ele, apontando para a porta. "Vá, vá!"
"Michael", gritou Anne, "eu ainda não terminei 'O menino no bloco'". Seu marido parecia perplexo e, por um momento, ele respirou profundamente.
"Ou ele vai ou eu vou", disse a Sra. Carraway, firme como uma rocha.
"Ele vai", disse Michael diante da força de sua mãe. (…)
Ele [Luther] entregou a ela [Mattie] as rosas que carregava nos braços, olhou desafiadoramente para a velha Sra. Carraway e abriu um sorriso — sorriu aquele sorriso largo, lindo e de dentes brancos que fez Anne dizer quando o viu pela primeira vez: "Ele parece a selva". Sorriu e desapareceu no corredor escuro, sem nenhuma camisa que cobrisse suas costas.
"Oh", lamentou Anne, angustiada, "meu 'menino no bloco'!".
"Huh!", bufou a Sra. Carraway (*TWOWF*, p. 30 – 31, tradução minha).

Nas mãos da artista branca de Greenwich Village, o rapaz negro é confinado à imagem de um corpo escravizado, de modo que se esfacelam suas possibilidades de resistência ontológica (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 254). Luther é aqui produto de uma "ficção útil" (MBEMBE, 2014, p. 27), ou seja, uma fantasia conveniente que sacia os desejos brancos de uma aventura exótica. No romance *A confissão da leoa*, o autor moçambicano Mia Couto evoca um potente provérbio africano: "Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça" (*apud* COUTO, 2012, p. 6). Partindo dessa sabedoria ancestral, vejo um horizonte teórico mais adequado para a leitura que aqui proponho do clássico esquema platônico.

O que está em jogo na trama de Hughes é o sistema de poder que pode ou não narrar uma história. De um lado, estão as mãos de Anne Carraway, que vê em Luther apenas a desumanização do corpo escravizado; de outro, há o rapaz que deve permanecer imóvel para manter o seu emprego (porque capitalismo e escravidão têm mesmo bastante em comum). Trata-se, em última análise, de uma reflexão sobre as linguagens artísticas como forma de manter viva a memória e, sobretudo, quem tem o direito de registrá-la.

Entretanto, vejo uma potente resistência ao desabrigo no desfecho da trama. Numa leitura inicial, o que chama a atenção é a expulsão de ambos os empregados negros, mas Hughes oferece outros importantes indícios na composição dessa cena. Primeiramente, a pintora branca se lamenta porque não poderá finalizar seu quadro, ou seja, sua pintura foi interrompida e, consequentemente, estraçalhou-se a fantasia colonial da escravização. Ao encerrar o conto com o quadro "*Boy on the Block*" pintado apenas parcialmente, o escritor parece sugerir que a linguagem do racismo, produtora de fetiches e enquadramentos, pode também ser interrompida, subvertendo a violência simbólica aparentemente incontornável.

Além disso, quando Mattie acompanha o rapaz para fora da casa, o jovem carrega as rosas que havia acabado de colher no jardim. Entregando as flores para a mulher que o acompanha ao longo de toda a história, o protagonista nos permite ler uma sobrevivência ao desabrigo. Sem abaixar sua cabeça, Luther se junta à Mattie, entrega-lhe um buquê de flores e, abrindo um sorriso, afasta-se da família Carraway. Uma vez mais, o tema da risada como resistência negra à opressão surge com força, dialogando com o romance *Not without Laughter*, assim como com os contos "*Cora Unashamed*" e "*The Blues I'm Playing*".

Em "*Slave on the Block*", a imagem do sorriso largo remonta também a imagem de um casamento. Carregando flores, lado a lado, Mattie e Luther caminham tal como fariam ao som

de uma marcha nupcial. Vejo, portanto, a perfeita alegoria de uma família negra que sobreviveu à escravidão. Esse casamento simbólico, no entanto, dá-se pelo avesso, pois Luther caminha sem camisa. Na história da pianista negra, a ambivalência do *blues* se sintetiza pelo choro e pela risada. Para Luther, "casar-se" sem camisa é a metáfora precisa desse espaço de tensão, isto é, um lar que, apesar das dificuldades, consegue resistir à violência.

O narrador, por fim, repete que, para a artista branca, Luther é "a selva". Anne, então, lamenta perder seu "menino no bloco", pois nem naquele momento de despedida era capaz de humanizar o jovem falando seu nome. A última linha do conto, não por acaso, é da rabugenta e racista Mrs. Carraway, pois, sendo ela uma representação da branquitude, tentará sempre ter a palavra final, mesmo que por meio de um grunhido.

Nas histórias sobre linchamentos, a morte de um corpo desamparado é inevitável. Na trama de "*Slave on the Block*", de modo análogo ao que observei em "*Cora Unashamed*", há uma possibilidade de abrigo para Luther e Mattie, uma vez que saem juntos da opressora casa em Greenwich Village. Em outras palavras, a única forma de sobrevivência é a ação unificada entre negros e negras, uma mensagem estética, mas também política, que o escritor explorou em diversos gêneros literários. Com efeito, Langston Hughes deixa em aberto as possibilidades desse casal, cujo futuro cabe a nós imaginar. Todavia, o fato de abrir o sorriso de seu protagonista — um sorriso de dentes brancos numa face negra sobrevivente — é um indicativo potente das formas de sociabilidade que poderiam lhe garantir a vida.

6. DE CABEÇA ERGUIDA, DE PÉS NO CHÃO: A CONCLUSÃO QUE NÃO É FIM

From that moment, I understood the pathway from slavery to freedom.

— Frederick Douglass, *The Narrative of the Life of Frederick Douglass*

Gabriel, ergue a fronte. Gabriel, és livre!

— Maria Firmina dos Reis, *A escrava*

Nestas várias páginas, busquei observar como Lima Barreto e Langston Hughes foram, ao mesmo tempo, produto e produtores do tempo histórico em que viveram. Quis demonstrar como refletiram as questões raciais da primeira metade do século XX, mas também agiram ativamente nas estruturas de poder que sustentavam suas sociedades. Sem nunca terem se encontrado, tampouco lerem as obras um do outro, os dois escritores nos permitem uma reflexão interamericana de como as corporeidades negras têm sido desabrigadas desde o início do comércio escravocrata transatlântico. Demonstrei, portanto, a forma como homens negros são desabrigados por meio do mito de sua violência irracional, assim como o fato de que mulheres negras não têm um abrigo que lhes seja próprio, tendo em vista que seus corpos são objetificados de múltiplas formas. Por fim, analisei o desabrigo simbólico de corpos confinados ao rótulo de "exóticos".

Nessa longa trajetória, o pequeno Joe, humilhado por um Papai Noel branco numa festa de Natal nada acolhedora, poderia ser amparado pelos braços negros de Angélica, a empregada doméstica que percebeu a tempo a falsa superioridade de Miss Edith e seu tio. O talentoso músico Roy Williams, chamado de estuprador pelas vozes guturais dos homens brancos, tem em si um pouco do inocente menino Zeca, acusado de ladrão quando retorna para casa com sua fantasia de Carnaval. A dedicada Cora, explorada física e mentalmente pelos patrões brancos de uma casa que não lhe pertencia, poderia ser a mãe da jovem Alice, que tampouco pôde erigir um lar para si, visto que seu amante branco era, na verdade, seu abusivo e negligente pai biológico. Finalmente, o recluso Gabriel, aprendendo a conviver com seus dentes negros e cabelos azuis, torna-se Luther, cuja pele negra o faz igualmente "exótico" no olhar branco de sua chefe.

Com a mobilização desses personagens e enredos, constatei, numa perspectiva interseccional de raça e gênero, que os dois ficcionistas exploraram a sub-humanidade a que homens e mulheres negras estão expostos, assim como as possíveis linguagens de resistência que se levantam contra essa violência. Entretanto, nas muitas convergências que apontei entre eles, é também fundamental lembrar suas divergências, pois a experiência negra não é monolítica. Por um lado, a segregação institucionalizada e a cultura dos linchamentos fizeram da literatura de Hughes um acervo mais brutal de multidões brancas raivosas e cadáveres pendurados em árvores. Por outro, ganha relevo na escrita de Lima Barreto o drama moral, muitas vezes autobiográfico, de uma República projetada contra a plena cidadania de pessoas negras.

Espero que essa pesquisa não apenas contribua para os estudos comparados de raça e gênero, mas também jogue novas luzes sobre a crítica literária no que diz respeito às leituras decoloniais de autores clássicos. Além disso, espero, de alguma forma, que este trabalho tenha demonstrado as potencialidades que as reflexões transnacionais possuem no que diz respeito à diáspora africana. É profícua a literatura afrodescendente dos Estados Unidos e do Brasil, de modo que o caminho ainda é longo para produzirmos novos sentidos nessas obras.

Dentre muitas outras, são inúmeras as pesquisas aguardando para serem feitas em perspectivas como Maria Firmina dos Reis e Zora Neale Hurston, Conceição Evaristo e Alice Walker, Carolina Maria de Jesus e James Baldwin, Richard Wright e Abdias Nascimento, Toni Morrison e Eliana Alves Cruz. Afinal, ao borrar as fronteiras entre línguas e nações, é mais produtivo examinar os diversos levantes de extrema-direita que têm hoje no tema da raça uma pauta frequente de ameaça à democracia e aos direitos humanos.

A atitude decolonial, por esse motivo, deve ser constante. Além de uma teorização, precisa ser uma prática diária e esperançosa. Refiro-me, por exemplo, a enegrecer bibliografias não apenas acrescentando módulos esporádicos de literatura afro-brasileira nos cursos de graduação, mas examinar a espinha dorsal de nossa Academia. Admitir, finalmente, que nem tudo teve início na Grécia Antiga e que nem o Renascimento, nem o Iluminismo são chaves definitivas de compreensão da humanidade. Aliás, é urgente repensar a própria ideia de humanidade que temos aprendido, ensinado e repetido nos últimos séculos, pois é esse o primeiro passo para, de uma vez por todas, descobrirmos que existe vida além do cânone.

Com a certeza de que esse esforço é uma parte ínfima dentro de um caminho longo a ser percorrido, quero pôr em diálogo uma última vez as negras vozes do Brasil e dos Estados

Unidos. Penso, por isso, em Lélia Gonzalez, mas também em Martin Luther King Jr. De um lado, a antropóloga brasileira nascida em Minas Gerais no ano de 1935. De outro, o célebre ativista negro estadunidense, que veio ao mundo em 1929 na cidade de Atlanta, na Geórgia. Contemporâneos, Gonzalez e King, quando postos lado a lado, são uma convergência das mais interessantes, talvez outro valioso material para teses futuras que se debrucem sobre raça e política comparada.

Em 1988, ano de promulgação da nova Constituição brasileira, Lélia escreveu que o Brasil, na verdade, é uma América Africana, ou melhor, uma Améfrica Ladina (GONZALEZ, 2018, p. 321). Com esse conceito, a teórica dá nome e forma à urgência de entender o Brasil a partir de suas profundas raízes africanas, algo que, desde a abolição, tem sido evitado pelas elites. Vinte e cinco anos antes, porém, no discurso *I Have a Dream*, King havia afirmado que 1963 não era o fim, mas sim o início. De fato, 1963 não foi um final para o ativismo negro estadunidense, tampouco 1988 foi para o Brasil a solução dos males com a chamada Constituição Cidadã. Isso porque a luta antirracista contra a colonialidade ganha novos contornos a cada geração. Se a ferida colonial arruma formas de se atualizar e manter suas estruturas de poder, é preciso que a reação contra ela, nas tentativas de um dia fechá-la, seja também insistente, estratégica e cotidiana.

Num trabalho como este, que é também uma iniciativa de resgate da memória, considero importante valorizar certas efemérides. Hoje, então, sessenta anos após o discurso de Martin Luther King Jr. e trinta e cinco anos depois do texto de Lélia Gonzalez, posso afirmar que 2023 tampouco será nosso final. A derrota de Bolsonaro nas urnas brasileiras em 2022 foi, sem dúvidas, um aceno de otimismo num país estraçalhado, cuja população estava cindida em uma metade de desesperança e uma outra de fanatismo. Todavia, se por um lado garantiu-se democraticamente a decisão da população brasileira; por outro, segue viva uma onda violenta incitada pelos desdobramentos do bolsonarismo, essa mescla tão nociva de intolerância e desinformação.

Algumas estimativas nos mostram que manifestações neonazistas aumentaram em 760% no Brasil após a eleição de 2018 (MACHADO, 2023). Esse número assustador e quase inacreditável encontra correspondente fácil na realidade, tendo em vista as frequentes notícias de crimes de ódio e símbolos de apologia ao nazismo encontrados sobretudo no sul e no sudeste do Brasil. A linha racial ocupa um lugar fundamental nessa ascensão, pois, como já alertava Gonzalez há algumas décadas, o Brasil, desde o século XIX, foi formatado pelas

elites para que se pretendesse branco, cristão e ocidentalizado. Assim, os cem anos que nos distanciam da eugenia não são o bastante para superar o mito da democracia racial e a sistemática negação do racismo que compõe as estruturas profundas da sociedade brasileira.

João Cezar de Castro Rocha oferece uma das mais maduras interpretações desse fenômeno tão contemporâneo no livro *Guerra cultural e retórica do ódio: Crônicas de um Brasil pós-político* (2021). Na obra, o historiador carioca examina como o bolsonarismo enquanto fenômeno político da extrema-direita no Brasil apropriou-se de produtos de cultura a fim de incitar na população uma linguagem bélica e acrítica, formatada por frases prontas e teorias da conspiração. Rocha discute como o "perigo vermelho" do comunismo nos tempos de ditadura civil-militar ressurge na retórica do ódio da extrema-direita, acompanhada pela perseguição à fantasia conversadora chamada de "ideologia de gênero" e traduzida na linguagem violenta e anti-intelectual de Olavo de Carvalho.

Refletir sobre questões tão sérias e atuais exigiria outra tese. No entanto, nestas considerações finais, quero apenas frisar que não é difícil perceber o longo caminho que ainda há no Brasil para a reconstrução da democracia estraçalhada pelo governo de Jair Bolsonaro. Os Estados Unidos, aliás, tampouco apresentam no horizonte uma realidade muito otimista. A guinada de uma agenda conservadora de extrema-direita, como, dentre outros, o caso do governador De Santis na Flórida, tem interditado o pensamento crítico nos temas relacionados às discussões de raça e gênero num retorno nada sutil às práticas de segregação que há poucas gerações regiam o país. Os alvos da vez repetem uma história que já conhecemos: negros e negras, feministas, pessoas LGBTQIA+, intelectuais de esquerda, imigrantes latinos e todos os corpos que destoam do projeto branco, masculino, cristão e patriarcal.

Por isso tudo, uma contribuição que pretendo deixar com este trabalho é a importância de examinar o Brasil e os Estados Unidos em perspectiva comparada nas diferentes áreas das Ciências Humanas. É isso que nos mostra o recente exemplo da reencenação quase literal da invasão do Capitólio estadunidense (6 de janeiro de 2021) nos ataques em Brasília contra o Palácio do Planalto, o Palácio do Congresso Nacional e o Palácio do Supremo Tribunal Federal (8 de janeiro de 2023).

Numa certa celebração macabra do ataque estadunidense, apenas dois anos separam a tentativa de golpe em Washington D.C. à de Brasília, numa eclosão performática da extrema-direita. Performática, nesse sentido, seja talvez a palavra-chave para entender como a supremacia branca tem se reinventado em ambos os países para disseminar suas agendas pelas

redes sociais, um celeiro de imediatismos e notícias falsas que já se tornou a espinha dorsal para se pensar a política nas democracias contemporâneas.

Com isso no horizonte, não sei o que será do futuro com as múltiplas formas de desabrigo e segregação racial que se proliferam por diferentes partes do Brasil e dos Estados Unidos, mas sei que nem só de notícias ruins temos vivido nos anos recentes. Além da eleição histórica de 2022 no Brasil, nos Estados Unidos também surgem formas de resistência a cada dia, como o caso do movimento *Let America Read* (Deixe a América ler). Trata-se de um levante dentro e fora das redes sociais contra o banimento de livros por parte das agendas ultraconservadoras da extrema-direita. Historicamente, momentos de crise do capital tendem a abrir margem para a ascensão do fascismo, mas parece que alguns setores da sociedade conseguiram aprender algo com as experiências ainda não superadas do século passado.

Portanto, na tese que agora encerro, está-se diante de três faces de um desabrigo: o homem linchado, a mulher explorada e a cultura estigmatizada. Estudar o desabrigo, porém, não é aceitá-lo como realidade imutável, mas sim frisar sua gravidade a fim de oferecer caminhos para uma virada em nossas epistemes, ainda tão coloniais. Nestas páginas, eu mapeei como Lima Barreto e Langston Hughes foram intérpretes de seus países, mas também de quais formas reagiram contra os projetos nacionais hegemônicos que se impunham em ambas as nações. É verdade que, nessas histórias, foi preciso suportar a imagem dos corpos trucidados pelos linchamentos e humilhados pela herança escravocrata. Contudo, nesses textos também conhecemos a resistência ousada dos suicidas, a voz insistente das crianças, a sobrevivente força das mulheres e o improviso ancestral da música.

Há essa ambivalência na ficção porque assim também se passa na vida. Por vezes, o desabrigo supera o corpo negro, que sucumbe diante da precariedade. Porém, na imensa maioria dos casos, pensar a corporeidade afrotransatlântica é pensar a superação do desabrigo. É o que se vê, enfim, no legado deixado por esses dois autores fundamentais, como o diretório acadêmico Lima Barreto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) ou no Coletivo Autônomo Lima Barreto, na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. No lado estadunidense, dentre as várias marcas do legado do escritor, ressalto a Medalha Langston Hughes, um prêmio de alta relevância no reconhecimento e estímulo do pensamento, da arte e da cultura afrodescendente. Dentre as dezenas de premiados, alguns são nomes cruciais para a história literária dos Estados Unidos, como James Baldwin, Toni Morrison, Ralph Ellison, Maya Angelou e Alice Walker.

Afinal, a própria Literatura, que corta um século e conserva até hoje essas vivências, é uma possível reação contra o desabrigo, pois insiste em dizer a despeito de tantos golpes. Sujeitos a tantas formas de dor, Lima Barreto e Langston Hughes demonstram, em sua ficção, a potência de quem precisa quebrar grilhões e, pela letra, conseguiram se imortalizar. É por isso que a epígrafe e o fio condutor desta tese é a canção *Travessia*. Milton Nascimento canta que não quer a morte, pois tem muito o que viver e, ressignificando o traumático deslocamento transatlântico, percebi em sua voz que é por meio da travessia que se supera o desabrigo.

Tudo o que fiz tem como intuito colaborar de alguma forma para as Ciências Humanas. Entretanto, das centenas de páginas aqui escritas e teorias nelas levantadas, se ao menos uma coisa puder no futuro ser lembrada, quero que seja isto: desabrigados, foram necessários cinco séculos de resistência para que chegássemos até aqui.

Cabe à nossa geração seguir erguendo este lar.

7. Referências bibliográficas

ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação. Racismo e encarceramento em massa.* São Paulo: Boitempo, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado.* Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

ALVES, Ataulfo. Mulata assanhada. Los Angeles: Universal Music International, 1969. 2min 23seg.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade.* São Paulo: Pólen, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Paula. *O encarceramento tem cor, diz especialista.* Conselho Nacional de Justiça, 2020. Disponível em https://www.cnj.jus.br/o-encarceramento-tem-cor-diz-especialista/ Acesso em 17 de junho de 2021, às 08h 12min 15seg.

ANZALDÚA, Glória. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.* Revista Estudos Feministas: Florianópolis, 229 – 236, 1/2000.

ARIÈS, Philippe. H*istória Social da Criança e da Família.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba.* Rio de Janeiro: Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional. Domínio Público, s/d.
Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000243.pdf Acesso em 31 de maio de 2023, às 16h 10min 05seg.

BABO, Lamartine. O teu cabelo não nega. Rio de Janeiro: Gravadora Victor, 1931. 2min 41seg.

BACK, Norberto. *Trabalho: Um conceito em mudança.* Revista Eletrônica de Ciências da Educação: Campo Largo, v. 11, n. 1, jul. de 2012.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKER, Mike; VALENTINO-DEVRIES, Jennifer; FERNANDEZ, Manny; LAFORGIA, Michael. Three Words. 70 Cases. The Tragic History of 'I Can't Breathe.' NY Times. 2020. Disponível em https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/28/us/i-cant-breathe-police-arrest.html Acesso em 29 de maio, às 21h 48min 09seg.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais.* São Paulo/Brasília: Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.

_____, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, 1988.

BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*; organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____, Lima. *Diário Íntimo.* Rio de Janeiro: Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional. Domínio Público, s/d. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf. Acesso em: 1 jun. 2021, 20:32:51.

_____, Lima. *O cemitério dos vivos: memórias*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

_____, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos.* São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Lima. *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004. v. I.

_____, Lima. *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004. v. II.

_____, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma.* São Paulo: Ática, 2010.

BARTHES, Rolland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTOLETTI, Susan. *They Called Themselves the KKK.* New York: Houghton Mifflon Harcourt. Publishing, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

BBC NEWS. Redheads 'easy targets for bullies', claims researcher. BBC News. 2014. Disponível em https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-28872927 Acesso em 21 de julho de 2022, às 15h 45min 50seg.

BBC NEWS. Tesco apologises over 'ginger jibe' Christmas card. BBC News. 2009. Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/north_yorkshire/8411894.stm#blq-main Acesso em 22 de julho de 2022, às 22h 40min 15seg.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERMAN, MARSHAL. *Tudo que é sólido desmancha no ar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENEDICTO, Maria Margarete dos Santos. *Quaquaraquaquá quem riu? Os negros que não foram… A representação humorística sobre os negros e a questão do branqueamento da belle époque aos anos 1920 no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BENNETT, Brit. *The Performance of Racial Passing*. The New York Times, 2021. Disponível em https://www.nytimes.com/2021/03/02/t-magazine/passing-nella-larsen-brit-bennett.html Acesso em: 17 de ago de 2021.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011.

_____, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude.* São Paulo: Companhia das Letras, 2022

BETHENCOURT, Francisco. *Racismo: Das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BEVERIDGE, Andrew. Harlem's Shifting Population. Gotham Gazette. 2008. Disponível em https://web.archive.org/web/20120117064019/http://www.gothamgazette.com/article/demographics/20080827/5/2635 Acesso em 10 de julho de 2022, 23h 50min 10seg.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BITTAR, Paula. Violência contra as mulheres nas ruas cai durante a pandemia, mas aumenta dentro de casa. Agência Câmara de Notícias. 2021. Disponível em https://www.camara.leg.br/noticias/797543-violencia-contra-as-mulheres-nas-ruas-cai-durante-a-pandemia-mas-aumenta-dentro-de-casa/ Acesso em 09 de maio de 2022, às 15h 12min 06seg.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BRASIL DE FATO. Em São Paulo, Angela Davis pede valorização de feministas negras brasileiras. Brasil de fato. 2019. Disponível em https://www.brasildefato.com.br/2019/10/20/em-sp-angela-davis-pede-valorizacao-de-feministas-negras-brasileiras Acesso em 12 de junho de 2022, às 06h 40min 11seg.

BRYSON, Bill. *A Short History of Nearly Everything.* New York: Random House, Inc, 2003.

BUARQUE, Chico. As vitrines. São Paulo: Ariola/Philips, 1981. 2min 49seg.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

_____, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.* São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CASTRO, Josué. *A Geopolítica da fome.* 1º Volume. São Paulo: Brasiliense, 1959.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas.* Domínio público Acervo da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Domínio Público, s/d. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf Acesso em 5 de maio de 2022, 11:47:20.

CAMPBELL, Fiona Kumari. *Inciting Legal Fictions: Disability's Date with Ontology and the Ableist Body of the Law.* GriffithLaw Review 10, 2001: 42-62

CAVALLEIRO, Eliane. *Do silêncio do lar ao silêncio escolar: Racismo, preconceito e discriminação na educação infantil.* São Paulo: Editora Contexto, 2012.

CBC NEWS. Judge slams 'vulgar' South Park for 'Kick a Ginger Day' attacks. CBC News. 2009. Disponível em https://www.cbc.ca/news/canada/calgary/judge-slams-vulgar-south-park-for-kick-a-ginger-day-attacks-1.791366 Acesso em 21 de julho de 2022, às 17h 50min 30seg.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

_____, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo.* Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHAGAS, Gabriel. *A ficção de Langston Hughes e a antiga fantasia do racismo.* Revista Z Cultural (UFRJ), Rio de Janeiro, 1° semestre de 2021.

_____, Gabriel. *A língua dos anjos caídos não se ouve no Brasil: uma leitura decolonial do conto 'O moleque', de Lima Barreto.* Revista REVELL (UEMS), Campo Grande, v. 2, n. 32, agosto de 2022.

_____, Gabriel. *De Cuba para o Harlem: Langston Hughes traduz Nicolas Guillén*. Revista Z Cultural (UFRJ), Rio de Janeiro, 1° semestre de 2023.

_____, Gabriel. *Pérolas negras na periferia: um estudo comparativo de personagens femininas em Not without laughter, de Langston Hughes, e Clara dos Anjos, de Lima Barreto.* Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

_____, Gabriel. *Voltando para casa, não consigo respirar: pensando os linchamentos racistas no sul dos Estados Unidos a partir da literatura de Langston Hughes.* Revista IPOTESI, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 65-74, jul./dez. 2020.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHIAVENATO, Júlio José. *O Negro no Brasil: da senzala a Guerra do Paraguai.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

COLE, Teju. *The White-Savior Industrial Complex*. The Atlantic, 2012. Disponível em https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/ Acesso em: 23 de junho de 2021, às 17h 23min 05seg.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.* New York: Routledge, 1990.

COLLINS-DEXTER, Brandi. What Did Hurricane Katrina Teach Us About Environmental Racism?. Essence. 2022. Disponível em https://www.essence.com/news/hurricane-katrina-inflation-reduction-act/ Acesso em 3 de junho de 2023, às 20h 50min 47seg.

CONTRAFCUT. Anuário mostra violência maior contra negros, mulheres e crianças. CONTRAFCUT. 2023. Disponível em https://contrafcut.com.br/noticias/anuario-mostra-violencia-maior-contra-negros-mulheres-e-criancas/ Acesso em 09 de maio de 2022, às 18h 40min 15seg.

COSTA, Flávia Cesarino. *História do cinema mundial.* Campinas: Papirus, 2006.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COX, Karen L. *No Common Ground: Confederate Monuments and the Ongoing Fight for Racial Justice*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2021.

CRENSHAW, Kimberle. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.* Stanford Law Review, vol. 43, no. 6, p. 1241–99, 1991. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1229039. Acesso em 26 de maio de 2022, às 12h 44min 10seg.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

_____, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

_____, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DÁVILA, Jerry. *O valor social da brancura no pensamento educacional da Era Vargas.* Revista Educar, Curitiba, n. 25, p. 111-126, 2005.

_____, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Rio de Janeiro: Difel, 2018.

_____, Angela. *Mulheres, raça e classe.* São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Arthur P. *The Tragic Mulatto Theme in Six Works of Langston Hughes.* Phylon (1940-1956), Vol. 16, No. 2 (2nd Qtr.), 1955.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de. Janeiro: Contraponto, 1997.

DEVINE GUZMAN, Tracy. *Native and National in Brazil: Indigeneity after Independence.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

DIGITAL HISTORY. Lynching. Digital History. 2021. Disponível em https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtid=2&psid=3178 Acesso em 29 de maio de 2023, às 12h 11min 22seg.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: Nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk.* New York: Signet classics, 2012.

DURKHEIM, Émile. *Suicide: A Study in Sociology.* New York: The Free Press, 1979.

EDGAR, Walter. How the Blinding of Sergeant Isaac Woodard Changed the Course of America's Civil Rights History. South Carolina Public Radio. 2023. Disponível em https://www.southcarolinapublicradio.org/show/walter-edgars-journal/2023-01-23/how-the-blinding-of-sergeant-isaac-woodard-changed-the-course-of-americas-civil-rights-history Acesso em 29 de maio de 2023, às 17h 40min 12seg.

EDWARDS, Jim. Better Red Than Dead? Advertising Complaints Panel Rules "Red Hair Is Not a Disability". CBS News. 2010. Disponível em https://www.cbsnews.com/news/better-red-than-dead-advertising-complaints-panel-rules-red-hair-is-not-a-disability/ 21 de julho de 2022, às 16h 16min 45seg.

EMICIDA. Bang!. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. 4min 51seg.

_____, Principia. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. 5min 55seg.

ESPALHE LIMA. Cló. Espalhe Lima - Princeton. 2022. Disponível em https://www.espalhelima.com.br/texto/clo/ Acesso em 20 de dezembro de 2022, às 14h 10min 08seg.

EXTRA. Estampa de escravos em coleção da Maria Filó foi alterada e não é de Debret, diz pesquisadora. Extra. 2016. Disponível em https://extra.globo.com/noticias/brasil/estampa-de-escravos-em-colecao-da-maria-filo-foi-alterada-nao-de-debret-diz-pesquisadora-20298194.html Acesso em 3 de junho de 2023, às 19h 55min 20seg.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. "Prefácio à edição brasileira". In.: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.* São Paulo: Perspectivas, 2016.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FRANÇA, Luiz de. Nero e a mulata. Discografia brasileira. 2019. Disponível em https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/151869/nero-e-a-mulata Acesso em 12 de maio de 2022, às 22h 45min 36seg.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. *O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente.* Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 17, 2018.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal.* São Paulo: Global, 2003.

FOGG, Ally. Gingerism is real, but not all prejudices are equal to one another. The Guardian. 2013. Disponível em https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/15/gingerism-prejudice-bullying Acesso em 22 de julho, às 23h 15min 50seg.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Petrópolis: Vozes, 2009

GATES, Henry Louis; YACOVONE, Donald. *The African Americans: Many Rivers to Cross.* New York: Hay House Inc., 2016.

GIMENEZ, Gustavo Javier. *Expresiones músico-religiosas como mecanismos de legitimación cultural. El caso de la comunidad africana en Buenos Aires entre 1776 – 1852.* Trabalho apresentado nas Jornadas de Estudos Afro-latino-americanos da GEALA (Instituto Ravignani, Faculdade de Filosofia e Letras, UBA), 29 e 30 de setembro de 2010.

GOLDBERG, David Theo. *Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning.* Cambridge: Blackwell, 1993.

GOMES, Flávio. *A Hidra e os Pântanos. Mocambos e Quilombos no Brasil Escravista.* São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

GORDON, Linda: *The Second Coming of the KKK. The Ku Klux Klan of the 1920s and the American Political Tradition,* New York: Liveright Publishing, 2017.

GONÇALVES, Géssica Brandino. *Portugueses nem pisaram na África, diz Bolsonaro sobre a escravidão*. Folha de S. Paulo, 2018. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/07/portugueses-nem-pisaram-na-africa-diz-bolsonaro.shtml Acesso em 03 de abril de 2022, às 18h 12min 10seg.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Editora UCPA, 2018.

GRANT, Susan-Mary. *História concisa dos Estados Unidos*. São Paulo: EDIPRO, 2014.

GREEN, Toby. *A Fistful of Shells. West Africa From the rise of the Slave Trade to the Age of Revolution.* Chicago: Chicago University Press, 2019.

GUAJAJARA, Kaê. Kaê Guajajara e Nelson D - Essa Rua é Minha (webclipe). YouTube, 24 de janeiro de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1E-o77Dmx80 Acesso em 19 de maio de 2022, às 10h 10min 50seg.

GUGLIELMO, Jennifer; SALERNO, Salvatore. *Are Italians White?: How Race is Made in America*. Abingdon, Oxon: Routledge; 2012

GUIMARÃES, Thais. Mulher negra chora de medo ao segurar mão de repórter branca da Globo. Portal GP1. 2022. Disponível em https://www.gp1.com.br/ba/bahia/noticia/2022/4/29/mulher-negra-chora-de-medo-ao-segurar-mao-de-reporter-branca-da-globo-524485.html Acesso em 11 de maio de 2022, às 07h 23min 40seg.

HALL, Stuart. *Ethnicity: Identity and Difference.* Discurso no Hampshire College, Amherst, Massachusetts. 1989.

HOOKS, Bell. *Aprendendo a transgredir: a educação como prática da liberdade.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOUCK, Davis; GRINDY, Matthew. *Emmet Till and the Mississippi Press*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

HOWARD, Jacqueline. Only 5.7% of US doctors are Black, and experts warn the shortage harms public health. CNN Health. 2023. Disponível em

https://edition.cnn.com/2023/02/21/health/black-doctors-shortage-us/index.html#:~:text=Only%20about%205.7%25%20of%20physicians,is%20Black%20or%20African%20American. Acesso em 26 de maio 2023, às 09h 44min 12seg.

HUGHES, Langston. *The Ways of White Folks.* New York: Vintage Classics Edition, 1990.

_____, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes.* Arnold Rampersad, editor, David Roessel, associate editor. New York: Vintage Classics Edition, 1994a.
_____, Langston. "The Negro Artist and the Racial Moutain." In.: *The Portable Harlem Reinassance Reader*/Edited and with an Introduction by David L. Lewis. New York: Penguin Books USA Inc. p. 91 – 95, 1994b.

_____, Langston. *Not without Laughter*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995.

HURSTON, Zora Neale. *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*. Edited by Deborah G. Plant. New York: Amistad Press, 2018.

IGNATIEV, Noel. *How the Irish Became White*. New York: Routledge, 1995.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

JENKINS, Cecil. *A Brief History of France*. Philadelphia: Running Press, 2011.

KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.* São Paulo: Contexto, 2018.

KATO, Brooke. Convicted murderer is 'too cute,' internet declares, should be sprung early. New York Post. 2021. Disponível em https://nypost.com/2021/08/09/convicted-murderer-cameron-herrin-is-too-cute-internet-declares/ Acesso em 29 de maio de 2023, às 12h 15min 11seg.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEIBOWITZ, Aaron. Red-headed kids targeted on 'Kick a Ginger Day'. WCBV. 2015. Disponível em https://www.wcvb.com/article/red-headed-kids-targeted-on-kick-a-ginger-day/8229025# Acesso em 21 de julho de 2022, às 20h 40min 15seg.

LINS, Consuelo. *Babás*. 20 min, 2010, DVCam, Brasil. Disponível em: https:// vimeo.com/150866784.

LITWACK, Leon F. Introduction to *Without Sanctuary: Lynching Photography in America.* Santa Fe: Twin Palms, 2000.

LOEWEN, James William. *Sundown Towns: A Hidden Dimension of American Racism.* New York: The New Press, 2005.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUGONES, María. *Rumo a um feminino descolonial.* Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014

MACHADO, Clara. Atos neonazistas cresceram no Brasil após eleição de Bolsonaro. O cafezinho. 2023. Disponível em https://www.ocafezinho.com/2023/04/29/atos-neonazistas-cresceram-no-brasil-apos-eleicao-de-bolsonaro/ Acesso em 1° de maio de 2023, às 12h 50min 18seg.

MAGNONI, Maria Salete. *Dois Barretos e um Rio de Janeiro.* Revista UFMG. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.90-101, jan./jun. 2013

MALDONADO-TORRES, Nelson. *On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept.* Cultural Studies, 21:2-3 (March-May): 240-270, 2007.

MARTINS, José de Souza. *Linchamentos: justiça popular no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

_____, Achille. *Necropolítica.* Rio de Janeiro: Editora N-1, 2018.

MCCAIN, Emily; LEIGH, Heather. Driver in 2018 Bayshore Boulevard crash that killed mom, baby sentenced to 24 years in prison. ABC Action News. 2021. Disponível em https://www.abcactionnews.com/news/region-hillsborough/driver-in-2018-bayshore-boulevard-crash-that-killed-mom-baby-sentenced-to-24-years-in-prison Acesso em 22 de março de 2022, às 08h 15min 23seg.

MCCASSEY, J. C. "Criminals and Defectives". In.: *The Medical News: A Weekly Medical Journal.* New York: Lea Brothers & Co., 1901.

MCVEIGH, Karen. George Stinney was executed at 14. Can his family now clear his name?. The Observer. 2014. Disponvel em https://www.theguardian.com/theobserver/2014/mar/22/george-stinney-execution-verdict-innocent Acesso em 29 de maio de 2023, às 17h 55min 11seg.

MCVEIGH, Rory. *Structural Incentives for Conservative Mobilization: Power Devaluation and the Rise of the Ku Klux Klan, 1915–1925.* Social Forces, Vol. 77, No. 4, June 1999.

MIELLI, Renata. A história de uma canção impiedosa sobre o racismo nos EUA: Strange Fruit. Portal Geledés. 2015. Disponível em https://www.geledes.org.br/a-historia-de-uma-cancao-impiedosa-sobre-o-racismo-nos-eua-strange-fruit/ Acesso em 29 de maio de 2023, às 11h 55min 41seg.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política.* Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

_____, Walter. *Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade.* Revista Brasileira de Ciências Sociais – vol. 32 N° 94, p. 1 – 18, 2017.

MILLS, Charles W. *The Racial Contract.* New York: Cornell University Press, 1997.

MILLER, Jason. *Langston Hughes and American Lynching Culture.* Gainesville: University Press of Florida, 2011.

MILLER, Jason. Langston Hughes' hidden influence on MLK. The Conversation. 2018. Disponível em https://theconversation.com/langston-hughes-hidden-influence-on-mlk-91736 Acesso em 25 de julho de 2022, às 21h 25min 35seg.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.

MORGAN, Danielle Fuentes. *Laughing to Keep From Dying: African American Satire in the Twenty-First Century.* Urbana: University of Illinois Press, 2020.

MORRISON, Toni. *Amada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MULROY, Zahra. Ginger Pride festival to take place in 2016, celebrating the positives of being a redhead. Mirror. 2015. Disponível em https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/ginger-pride-festival-take-place-5973027 Acesso em 22 de julho, às 23h 58min 01seg.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude – usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2020.

NATIONAL ALLIANCE TO END HOMELESSNESS, Homelessness and Racial Disparities. National Alliance to End Homelessness. 2023. Disponível em https://endhomelessness.org/homelessness-in-america/what-causes-homelessness/inequality/ Acesso em 10 de ago. 2023, às 07h 44min 15seg.

NASCIMENTO*, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.* São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Maria Maria. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1978.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo.* Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NOGUEIRA, Rômulo Filizzola. *Direitos humanos e literatura na diáspora africana brasileira.* Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

OLIVEIRA, Cida de. Negros são menos de 18% dos médicos e não chegam a 30% dos professores universitários. Rede Brasil atual. 2014. Disponível em https://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/2014/05/negros-no-servico-publico-2996/ Acesso em 18 de ago. 2021, às 10h 44min 22seg.

OLIVEIRA, Mariana. História e Bíblia mostram 'maldição' contra África, diz Feliciano em defesa. Portal G1. 2013. Disponível em https://g1.globo.com/politica/noticia/2013/04/ao-stf-feliciano-diz-que-historia-e-biblia-mostram-maldicao-africanos.html Acesso em 7 de maio de 2023, às 23h 25min 50seg.

PALHARES, Isabela. Negros são 71,7% dos jovens que abandonam a escola no Brasil. Folha de São Paulo. 2020. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/negros-sao-717-dos-jovens-que-abandonam-a-escola-no-brasil.shtml Acesso em 2 de junho de 2023, às 11h 44min 43seg.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. *A história da escravidão.* São Paulo: Boitempo, 2009.

PILGRIM, David. *The Tragic Mulatto Myth.* Ferris State University, 2000a. Disponível em https://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mulatto/ Acesso em 19 de ago. 2021, às 8h 15min 15seg.

_____, David. *Who was Jim Crow?* Ferris State University, 2000b. Disponível em https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/who/index.htm Acesso em 07 de maio 2022, às 16h 27min 30seg.

PIMENTA, Guilherme. 'Uma faxina', diz vereador de BH sobre operação policial no Rio; discurso provocou polêmica. Portal G1. 2021. Disponível em https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/05/08/uma-faxina-diz-vereador-de-bh-sobre-operacao-policial-no-rio-discurso-provocou-polemica.ghtml Acesso em 2 de junho de 2021, às 23h 58min 40seg.

PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2019.

PODER360. Negros são 83% dos presos injustamente por reconhecimento fotográfico. Poder 360. 2021. Disponível em https://www.poder360.com.br/brasil/negros-sao-83-dos-presos-injustamente-por-reconhecimento-fotografico/ Acesso em 5 de junho de 2023, às 19h 47min 10seg.

QIAN, Nancy; NIX, Emily. *The Fluidity of Race: "Passing" in the United States*, 1880-1940. NBER Working Paper Series, 2015.

QUEIROZ, Gabriela. *Por que as lágrimas da mãe branca comovem mais.* Geledés, 2016. Disponível em https://www.geledes.org.br/por-que-as-lagrimas-da-mae-branca-comovem-mais/ Acesso em 27 de maio de 2023, às 19h 15min 48seg.

QUEIROZ, Rafaele Cristina de Souza. *Os efeitos do racismo na autoestima da mulher negra.* Cad. Gên. Tecnol., Curitiba, v. 12, n. 40, p. 213-229, jul./dez. 2019.

QUIJANO, Anibal. 'Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

RAMOS, Cleidiana. Debret, racismo e o estereótipo de princesas se conectam nas curvas do sexismo. Portal Geledés. 2016. Disponível em https://www.geledes.org.br/debret-racismo-e-o-estereotipo-de-princesas-se-conectam-nas-curvas-do-sexismo/ Acesso em 3 de junho de 2023, às 19h 40min 15seg.

RAMPERSAD, Arnold. *The Life of Langston Hughes*. *Volume I: 1902 – 1941*. New York: Oxford, 1988.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala.* São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, Paulo Victor. Simulador de escravidão escancara os problemas do Google: Dinheiro e falta de controle. Intercept Brasil. 2023. Disponível em https://www.intercept.com.br/2023/05/24/simulador-de-escravidao-escancara-os-problemas-do-google-dinheiro-e-falta-de-controle/ Acesso em 5 de junho de 2023, às 22h 14min 40seg.

RIBEIRO, Stephanie. O "Humor" Brasileiro é uma Tragédia Racial. Portal Geledés. 2015. Disponível em https://www.geledes.org.br/o-humor-brasileiro-e-uma-tragedia-racial/ Acesso em 03 de maio de 2022, às 8h 40min 15seg.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

REIS, Maria F. *Uma escrava.* Literafro: O Portal da Literatura Afro-brasileira. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/literafro/24-textos-das-autoras/977-maria-firmina-dos-reis-a-escrava Acesso em 21 de junho de 2022, às 20h 02min 11seg.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um. Brasil pós-político.* 1ª Edição. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

RODÓ-ZÁRATE, Maria.: *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*. Barcelona: Editorial Barcino, 2021.

ROSSINI, Maria Clara. Estupro de mulheres negras e índigenas deixou marca no genoma dos brasileiros. Super Interessante. 2020. Disponível em https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/ Acesso em 01 de novembro de 2021, às 22h 50min 39seg.

SAFATLE, Vladimir. *O fetichismo como dispositivo da crítica.* Revista Cult, s/d. Disponível em https://revistacult.uol.com.br/home/o-fetichismo-como-dispositivo-de-critica/ Acesso em 23 de junho de 2021, às 17h 25min 44seg.

SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Notas de rodapé*. In.: *Contos completos de Lima Barreto*; organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira.* São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.* Rio de Janeiro: Record, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

SHER, Julian. *White Hoods: Canada's Ku Klux Klan.* Vancouver: New Star Books, 1983.

SHERROW, Victoria. *Encyclopedia of Hair: A Cultural History.* Westport: Greenwood Publishing Group, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. *A África explicada aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso.* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Maria Duarte de. Denúncias de intolerância religiosa aumentaram 56% no Brasil em 2019. Brasil de fato. 2020. Disponível em https://www.brasildefato.com.br/2020/01/21/denuncias-de-intolerancia-religiosa-aumentaram-56-no-brasil-em-2019 Acesso em 29 de maio de 2021, às 14h 15min 10seg.

SUASSUNA, Ariano. Ariano Suassuna - Arte no Brasil uma história da cinco séculos? YouTube, 26 de junho de 2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ew5XpfZMwnQ Acesso em 15 de julho de 2022, às 08h 50min 13seg.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Juliana. *Trabalho doméstico*. São Paulo: Pólen, 2021.

TEIXEIRA, Marcus Vinícius. *"Mi compra ioiô": Uma análise do "Cló", de Lima Barreto.* Uniletras, Ponta Grossa, v. 44, p. 1-14, 2022.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

THOMPSON, Wright. His Name Was Emmett Till. The Atlantic. 2021. Disponível em https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/09/barn-emmett-till-murder/619493/ Acesso em 29 de maio de 2023, às 19h 33min 40seg.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo.* Rio de Janeiro: DIFEL 2009.

TRIMBLE, Megan. KKK Groups Still Active in These States in 2017. US News. 2017. Disponível em https://www.usnews.com/news/best-states/articles/2017-08-14/the-kkk-is-still-based-in-22-states-in-the-us-in-2017 Acesso em 29 de maio de 2023, às 14h 15min 28seg.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história.* Curitiba: Huya, 2016.
WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TUCHLINSKI, Camila. 'Setembro Amarelo': Racismo e exclusão social explicam alto índice de suicídio entre negros no País. Estadão. 2020. Disponível em https://www.estadao.com.br/emais/comportamento/setembro-amarelo-racismo-e-exclusao-social-explicam-alto-indice-de-suicidio-entre-negros-no-pais/ Acesso em 22 de maio de 2021, às 11h 55min 20seg.

TULSA HISTORY. 1921 Tulsa Race Massacre. Tulsa Historical Society and Museum. 2023. Disponível em https://www.tulsahistory.org/exhibit/1921-tulsa-race-massacre/ Acesso em 30 de maio de 2023, às 23h 15min 47seg.

WAGSTAFF, Keith. What's up with all the redheads in TV ads?. Today. 2014. Disponível em https://www.today.com/health/whats-all-redheads-tv-ads-1d80040484 Acesso em 22 de julho, às 23h 50min 15seg.

WADE, Lisa. Irish Apes: Tactics of De-Humanization. The Society Pages. 2011. Disponível em https://thesocietypages.org/socimages/2011/01/28/irish-apes-tactics-of-de-humanization/ Acesso em 23 de julho de 2022, às 01h 45min 10seg.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEISENBURGER, Steven. *The Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South.* New York: Hill and Wang, 1998.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. São Paulo: Todavia, 2021.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

WILLIAMS, Eric. *Capitalismo e escravidão.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WYNTER, Sylvia. "1492: A New World View." In.: HYATT, Vera Lawrence; NETTLEFORD, Rex (Eds.). *Race, Discourse, and the Origin of the Americas*: *A New World View*. Washington; London: Smithsonian Institute Press, 1995.