

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

Luiza de Almeida Carminati

**“Ele não seria como seu pai”: raça, gênero, classe e sexualidade na ficção autobiográfica  
de James Baldwin.**

BELO HORIZONTE

2024

Luiza de Almeida Carminati

**“Ele não seria como seu pai”: raça, gênero, classe e sexualidade na ficção autobiográfica de James Baldwin.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

BELO HORIZONTE

2024

B181g.Yc-e Carminati, Luiza de Almeida.  
"Ele não seria como seu pai" [manuscrito] : raça, gênero,  
classe e sexualidade na ficção autobiográfica de James Baldwin  
/ Luiza de Almeida Carminati. – 2024.  
1 recurso online (108f.) : pdf.

Orientador: Marcelino Rodrigues da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 103-108.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Baldwin, James, 1924- – Go Tell It the Mountain – Crítica e  
interpretação – Teses. 2. Ficção americana – História e crítica –  
Teses. 3. Biografia como forma literária – Teses. 4. Autobiografia  
– Teses. 5. Negros na literatura – Teses. I. Silva, Marcelino  
Rodrigues. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Letras. III. Título.

CDD: 813.52



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE LUIZA DE ALMEIDA CARMINATI**

Número de registro: 2022656215. Às 8 horas do dia 25 (vinte e cinco) do mês de abril de 2024, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 04/04/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado "*Ele não seria como seu pai*": *raça, gênero, classe e sexualidade na ficção autobiográfica de James Baldwin*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira - CEFET/MG - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 25 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 26/04/2024, às 21:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jose de Paiva dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 28/04/2024, às 09:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Henrique Silva de Oliveira, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3209110** e o código CRC **13175B1F**.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Cláudia Saudino e José Luiz Carminati, agradeço por todo o apoio e pelo amor incondicional, sem os quais eu jamais teria chegado até aqui.

Às minhas irmãs, Lara e Raquel, e ao restante da minha família, pelo incentivo e compreensão nas ausências.

A todos os amigos que me acompanharam nessa jornada e ajudaram a torná-la mais leve. Em especial, à Amanda Righetti e a Igor Murta, que sempre estiveram dispostos a ouvir e me ajudar durante esse processo.

Ao professor Dr. Marcelino Rodrigues, pelo acolhimento e por todos os ensinamentos.

Aos colegas e professores da pós-graduação, pelas trocas, diálogos e aprendizados.

À FAPEMIG, pela concessão da bolsa que possibilitou minha dedicação total à pesquisa.

*“One must say Yes to life and embrace it wherever it is found – and it is found in terrible places... For nothing is fixed, forever and forever, it is not fixed; the earth is always shifting, the light is always changing, the sea does not cease to grind down rock. Generations do not cease to be born, and we are responsible to them because we are the only witnesses they have. The sea rises, the light fails, lovers cling to each other, and children cling to us. The moment we cease to hold each other, the moment we break faith with one another, the sea engulfs us and the light goes out.” (BALDWIN, 1964)*

## RESUMO

Esta pesquisa parte do desejo de contribuir para o campo dos Estudos Literários que se volta para textos historicamente excluídos do cânone, isto é, narrativas que procuram dar voz a sujeitos outros que não os da tradição literária ocidental, caracterizada por ser majoritariamente branca, patriarcal e eurocentrada. Sendo assim, trabalhamos com a obra *Go Tell It on the Mountain*, do escritor estadunidense James Baldwin. Primeiro romance do autor, o livro foi publicado pela primeira vez em 1953. A narrativa, que contém fortes componentes autobiográficos, acompanha John Grimes, um menino negro do Harlem, sua família e sua comunidade. O objetivo primordial da pesquisa é pensar de que forma o romance pode ser interpretado à luz da crítica biográfica contemporânea. Por meio de uma análise crítica, discutimos a maneira pela qual se dá o deslocamento do biográfico para a ficção, considerando as especificidades imaginativas/inventivas do exercício da escrita. Desse modo, buscamos compreender como o autor mobiliza as questões de raça, gênero, classe e sexualidade em sua escrita, bem como relacionar sua abordagem à realidade brasileira, por meio de uma reflexão sobre a ideia de Escrivência. Assim, podemos enxergar como a dimensão coletiva de sua escrita – a característica de extrapolar o domínio do individual e se preocupar com questões que envolvem uma reverberação histórica mais ampla – contribuíram para a criação de uma poética afrocentrada.

Palavras-chave: *James Baldwin; Go Tell It on the Mountain; crítica biográfica.*

## ABSTRACT

This research is motivated by the desire to contribute to the field of Literary Studies that focuses on texts historically excluded from the canon, that is, narratives that seek to give voice to subjects other than those of the Western literary tradition, characterized by being mostly white, patriarchal and Eurocentric. Thus, we worked with *Go Tell It on the Mountain*, by American writer James Baldwin. The author's first novel, the book was first published in 1953. The narrative, composed by strong autobiographical elements, follows John Grimes, a black boy from Harlem, his family and his community. The primary aim of the research is to consider how the novel can be interpreted in the light of contemporary biographical criticism. Through critical analysis, we discuss how he operates the insertion of the biographical into fiction, considering the imaginative/inventive specificities of writing. Therefore, we seek to understand how the author mobilizes issues of race, gender, class and sexuality in his writing, as well as relating his approach to the Brazilian reality, through a reflection on the idea of *Escrevivência*. In this way, we can see how the collective dimension of his writing - the characteristic of extrapolating the domain of the individual and being concerned with issues that involve a broader historical reverberation - contributed to the creation of an Afrocentric poetics.

Key-words: *James Baldwin; Go Tell It on the Mountain; biographical criticism.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. “TODOS AQUELES ESTRANHOS CHAMADOS JIMMY BALDWIN” .....</b>	<b>13</b>
1.1. A fortuna crítica do autor .....	13
1.2. Compreendendo a obra .....	22
<b>2. O REAL E O REARRANJO .....</b>	<b>36</b>
2.1. Um estranho em todo lugar: a trajetória de Baldwin .....	36
2.2. Ficção, autobiografia, autoficção e romance de formação .....	45
2.3. Processos de ficcionalização em <i>Go Tell It on the Mountain</i> .....	55
<b>3. “ELE CONTOU SUA HISTÓRIA FEBRIL” .....</b>	<b>58</b>
3.1. O problema da raça .....	58
3.2. O mundo feminino em Baldwin .....	69
3.3. Sexualidades transgressoras .....	74
3.4. A questão da classe .....	78
3.5. O artista quando jovem .....	81
3.6. A estrutura composicional .....	83
<b>4. VIVÊNCIAS FRONTEIRIÇAS .....</b>	<b>89</b>
4.1. Da conexão com o Brasil .....	89
4.2. Uma perspectiva afrodiáspórica e decolonial .....	94
4.3. A escrita de nós .....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>103</b>

## INTRODUÇÃO

Ainda que a figura do Outro sempre tenha estado presente em textos literários do cânone ocidental, é sobretudo a partir do século XIX e, principalmente, no decorrer do século XX que ocorre uma transformação do papel por eles ocupado. Nesse recorte temporal, testemunha-se o florescimento e o reconhecimento de outros nichos de produção literária, que tinham como foco as perspectivas de sujeitos plurais, sujeitos esses que fogem aos parâmetros da literatura canônica, isto é, tradicionalmente branca, patriarcal e eurocentrada. O desenvolvimento de movimentos contestatórios do *status quo*, como os feminismos, os movimentos negros e as lutas anticoloniais, é acompanhado por uma literatura consonante, que traz esses sujeitos não mais sob a visão de uma figura objetificada, mas antes enquanto agentes com dimensões subjetivas próprias. Atualmente, cresce a cada dia o número de estudos que se debruçam sobre esses textos. Esta dissertação, assim, configura-se como mais uma tentativa de contribuição para este campo dos Estudos Literários, tendo como objeto de pesquisa a obra *Go Tell It on the Mountain*, do escritor estadunidense James Baldwin.

Baldwin nasceu em 1924, em Nova York. Criado por sua mãe, Emma Berdis Jones, e seu padrasto, David Baldwin, cresceu no Harlem, em meio às dificuldades financeiras de sua família. Sua infância foi marcada, por um lado, pelo ambiente religioso em que vivia, sendo seu padrasto pastor da igreja pentecostal, e, por outro, pela efervescência daquele contexto cultural. Na vida adulta, ele se tornou um ativista pelos direitos sociais, especialmente no que diz respeito à luta antirracista.

Sendo um “estranho em todo lugar”, a vida de Baldwin foi marcada pela transitoriedade. Tendo vivido majoritariamente em um autoexílio de sua terra natal, sobretudo na França – local onde faleceu, em 1987 –, o autor foi testemunha dos grandes acontecimentos do século XX. A distância física, contudo, nunca o impediu de estar profundamente envolvido com as preocupações que assolavam seu país. Enquanto escritor, sua vasta produção transita entre ficção e não ficção, tendo sido ele um romancista, dramaturgo e ensaísta. Ainda que tenham tomado diferentes formas, seus escritos, de maneira geral, possuem temas comuns, que circundam questões de classe, raça, sexualidade e gênero. Sua abordagem de tais tópicos foi descrita, muitas vezes,

como ousada, por quebrar barreiras convencionais de sua contemporaneidade e por tocar tão incisivamente em assuntos que, até então, eram pouco – ou quase nada – discutidos.

A obra da qual trataremos aqui, *Go Tell It on the Mountain*, é o primeiro romance do autor, publicado pela primeira vez em 1953. A narrativa gira em torno de John Grimes, um menino negro do Harlem, que, na ocasião de seu décimo quarto aniversário, vê-se em um conflito entre as expectativas nele depositadas pela comunidade na qual cresceu e os seus próprios desejos interiores. A história se passa no período de um dia, mas é contada em uma estrutura não-linear, por meio de recuos temporais que permitem explorar também as vidas das personagens que cercam John, como sua tia Florence, seu pai Gabriel e sua mãe Elizabeth. A partir da imersão nos pensamentos e sentimentos desses personagens, Baldwin tece um panorama das questões de raça, gênero, classe e sexualidade que permeavam os Estados Unidos no contexto de sua escrita.

Como foi constatado por trabalhos de diversos críticos, *Go Tell It*<sup>1</sup> é uma obra que contém fortes componentes autobiográficos. Nosso intuito, portanto, é pensar de que forma o romance pode ser interpretado à luz da crítica biográfica contemporânea, levando em consideração que os elementos autobiográficos que o compõem possuem uma reverberação histórica que extrapola o nível da experiência individual. Dessa forma, temos como propósito uma análise crítica que busca discutir a maneira pela qual se dá o deslocamento do biográfico para a ficção, considerando-se as especificidades imaginativas/inventivas do exercício da escrita. Para além disso, buscamos entender como o autor mobiliza as questões de raça, gênero, classe e sexualidade em sua escrita, assim como relacionar sua abordagem à realidade brasileira, por meio de uma reflexão sobre a ideia de Escrevivência.

No primeiro capítulo, intitulado “Todos aqueles estranhos chamados Jimmy Baldwin”, nossa atenção será voltada para a discussão da figura de Baldwin perante à crítica literária de maneira geral e à descrição da obra em estudo. Na sequência, no segundo capítulo, “O real e o rearranjo”, nos aprofundaremos no debate da crítica biográfica, analisando as chaves de leitura possíveis para a compreensão do romance, bem como refletiremos sobre a trajetória do autor e de que forma os componentes autobiográficos são mobilizados em sua escrita. No terceiro capítulo, de título “Ele contou

---

<sup>1</sup> Utilizamos na dissertação esta abreviação do título da obra, como aparece em outros trabalhos da crítica literária. Marcamos esta primeira ocorrência a título de esclarecimento, salientando que esta forma voltará a aparecer ao longo do trabalho.

sua história febril”, adentraremos de forma aprofundada no enredo e na composição da obra, a fim de discutir a inserção dos temas de raça, gênero, classe e sexualidade em *Go Tell It*. Por fim, no capítulo intitulado “Vivências fronteiriças”, promoveremos um debate que buscará aproximar o romance baldwiniano com o contexto brasileiro, sob a perspectiva de uma poética afrodiaspórica e decolonial.

## 1. “TODOS AQUELES ESTRANHOS CHAMADOS JIMMY BALDWIN”

Antes que de realizar a discussão central a que nos propomos nesta dissertação, isto é, pensar de que forma James Baldwin mobiliza questões de raça, gênero, sexualidade e classe, em conjunto dos elementos autobiográficos, no processo de ficcionalização e escrita de seu primeiro romance, é preciso conhecer um pouco mais a fundo a obra que tomamos como objeto de estudo, bem como sua fortuna crítica mais relevante. Entrar em contato com o trabalho e vida de James Baldwin significa adentrar um mundo marcado por complexidades. Como se trata de uma figura e uma obra que foram interpretadas de formas variadas ao longo do tempo, qualquer estudo que se proponha a se debruçar sobre esse autor deve partir das múltiplas leituras que já foram realizadas sobre ele.

Por esse motivo, optamos, neste primeiro capítulo, por uma retomada da fortuna crítica mais geral sobre Baldwin. Entendendo que é necessário para os propósitos desta pesquisa compreender quem foi o autor e como se deu sua atuação no mundo – seja no campo das artes, seja no campo político-histórico –, torna-se imprescindível rever os estudos que se voltaram para essa personalidade e seu trabalho, para além do livro *Go Tell It on the Mountain*. Sendo assim, em um primeiro momento, faremos uma discussão sobre os trabalhos críticos que buscaram estudar a trajetória de James Baldwin em seus mais diversos aspectos: como escritor, de ficção e não ficção; como crítico cultural; como ativista político etc.

Na sequência, retornaremos ao foco desta pesquisa, o romance *Go Tell It*. Por meio de uma resenha crítica do romance, será viável introduzir os debates que serão desenvolvidos posteriormente. Compreendendo as características do livro, seremos capazes de promover uma reflexão acerca de seus principais temas e questões, assim como de suas interpretações possíveis.

### 1.1. A fortuna crítica do autor

Em seu livro *All Those Strangers: the art and lives of James Baldwin*, Douglas Field (2015) defende uma concepção de estudos baldwinianos que ultrapasse uma leitura engessada da vida e da obra do autor, buscando chamar atenção para as transformações que perpassam sua trajetória e tentando evitar os perigos de reduzir uma figura tão multifacetada a uma só teoria crítica. Tendo em vista que os aspectos pessoais que

concernem a Baldwin serão tratados no capítulo 2, focaremos, neste primeiro momento, nas perspectivas que orientaram a interpretação de sua produção enquanto autor e intelectual. Não obstante, procuraremos seguir a diretriz de Field, na medida em que o objetivo aqui é reunir a fortuna crítica de Baldwin em seus múltiplos momentos, tendências e eixos.

Antes de mais nada, é preciso ter em conta a variedade do trabalho de James Baldwin. Apesar de ser mais comumente lembrado – especialmente no Brasil – como um romancista, ele não só escreveu textos de diferentes gêneros, como ensaios de não ficção, poemas, peças de teatro etc., mas também atuou como crítico cultural, crítico social, professor universitário e ativista político. Conseqüentemente, os estudos baldwinianos abrangem também os mais variados campos, desde a Teoria Literária até os Estudos Sociais e a História Política.

Diante de tão vasta atividade, o primeiro elemento a causar certo estranhamento é a posição de relativa obscuridade que esse autor possui no Brasil e na esfera da academia brasileira. Certamente, seria de se esperar que um autor que marcou profundamente o cenário intelectual e artístico não só nos Estados Unidos, sua terra de origem, mas que é reconhecido como uma das personalidades mais proeminentes do século XX, sobretudo no Ocidente, teria um maior reconhecimento e popularidade no território brasileiro. Contudo, o que se enxerga é um apagamento perante o público geral e uma presença parca em círculos acadêmicos.

Isso pode ser parcialmente explicado pela baixa quantidade de traduções de suas obras para o português brasileiro. De seus 20 livros publicados, apenas 4 foram lançados no Brasil.<sup>2</sup> No entanto, interpretamos que o aparente desinteresse pela tradução e publicação do trabalho de Baldwin é um sintoma de uma causa muito mais profunda e problemática para esse apagamento, isto é, o resultado de uma tradição literária, acadêmica e social que pretere artistas que escapam ao padrão eurocêntrico e

---

<sup>2</sup> As duas primeiras traduções, ainda contemporâneas da vida de Baldwin, foram de *Giovanni's Room* (1956) e *Another Country* (1962), que ganharam os títulos de *Giovanni* e *Numa terra estranha* e entraram no mercado em 1967 e 1970, respectivamente. Após um longo silêncio editorial, a Companhia das Letras anunciou uma coleção que traria novas traduções dessas obras de Baldwin, assim como de outras ainda inéditas no país. Em 2018, as obras citadas anteriormente foram relançadas, com os títulos *O quarto de Giovanni* e *Terra estranha*. Em 2019, chegou ao Brasil *If Beale Street Could Talk* (1974), sob o título *Se a rua Beale falasse*, e, finalmente, em 2020, há a publicação de *Notes of a Native Son* (1955), traduzido para *Notas de um filho nativo*.

heteronormativo – leia-se: artistas racializados e pertencentes a outros tipos de minoria, como os *queer*, por exemplo.

Apesar disso ainda se concretizar como verdade, a realidade tem mudado nos últimos anos. Especialmente no espaço das universidades, a democratização do acesso ao ensino superior, juntamente da inserção de profissionais que impulsionam novos debates e a inauguração de centros e grupos de pesquisa voltados para temáticas mais diversas e inclusivas, vem possibilitando a realização de trabalhos que, cada vez mais, distanciam-se dos objetos tradicionalmente estudados e buscam dar espaço a vozes até então silenciadas. Sendo assim, fomos capazes de identificar algumas pesquisas que têm James Baldwin como objeto, principalmente sob a ótica dos estudos de gênero e da teoria *queer*, a exemplo do artigo “Quando gestos não políticos são políticos: a tradução brasileira de *Giovanni’s Room*, de James Baldwin, e a questão da homossexualidade”, de Lauro Amorim (2014), e da tese *Performances negras e homoeróticas na literatura de James Baldwin*, de Paulo Bezerra (2020), mas também na perspectiva de estudos que se pautam em questões raciais, como a tese *Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em James Baldwin*, de Jânderson Coswosk (2022).

Ainda que seja palpável o crescente interesse por essa figura, deve-se ter em mente que se trata de um movimento recente. Dessa forma, a maioria das fontes bibliográficas que aqui visitaremos são inevitavelmente escritas em língua inglesa. Tal fato se mostrou, inclusive, um desafio para a realização da pesquisa, na medida em que nem sempre os materiais são de fácil acesso. Não obstante, foi possível reunir uma base bibliográfica significativa para o objetivo proposto.

Após fazer tais considerações, pode-se iniciar a discussão acerca da fortuna crítica geral de Baldwin. Para Cora Kaplan e Bill Schwarz (2011, p. 1), James Baldwin foi “um dos mais ousados e importantes escritores de língua inglesa do século XX”<sup>3</sup>. De fato, hoje Baldwin é reconhecido internacionalmente por sua importância e influência, mas esse nem sempre foi o caso. É interessante observar como sua popularidade oscila ao longo do tempo, seguindo um movimento que, em resumo, toma a forma de: um imediato sucesso no início de sua carreira; uma onda de críticas e diminuição de seu prestígio a partir do final dos anos 1960; verdadeiro desprezo e descontentamento no final de sua carreira e

---

<sup>3</sup> Tradução livre. No original: “one of the boldest and most important writers in English of the twentieth century”.

vida; um relativo esquecimento durante um curto período; e, enfim, um reavivamento ou renascimento de seu renome na virada do século XX para o XXI. Assim,

O relato dominante veio a sugerir que, durante a era dos Direitos Civis e do *Black Power*, a arte de Baldwin tinha sido desfeita pelo aprofundamento de seus compromissos políticos. No momento de sua morte, em 1987, ele parecia, aos olhos do público, e particularmente nos Estados Unidos, ser uma figura estranhamente isolada, muito longe da aura que havia sido gerada pelo fervilhar de publicidade que o acompanhou no início dos anos 1960. [...] Recentemente, os movimentos ao longo dos quais a influência de Baldwin pode ser sentida – os meios pelos quais o seu passado entra no nosso presente – têm se aprofundado. A cada ano que passa, ele aparece como uma figura mais, e não menos, significativa. Está se tornando uma presença mais contemporânea, talvez mesmo mais complexa, cuja capacidade de falar à nossa época continua poderosa. (Kaplan; Schwarz, 2011, p. 2)<sup>4</sup>

Vejamos, então, como se deu esse movimento de oscilação com mais detalhes. Seu primeiro romance, *Go Tell It on the Mountain*, foi bem recebido pela crítica, fazendo um moderado sucesso para um autor de primeira viagem – até então, ele havia publicado apenas fragmentos de histórias em revistas e jornais, ou críticas culturais. No entanto, foi a partir do lançamento de seus ensaios de não ficção que sua voz realmente adquiriu relevância. De acordo com Mel Watkins (2007), após a publicação de sua primeira coleção de ensaios, *Notas de um filho nativo*, ele se tornou o autor negro mais lido na história dos Estados Unidos.

A paixão, honestidade e persuasão de Baldwin contribuíram muito para libertar o impasse no discurso racial e ajudaram a criar o que, agora, parece ser uma ilusão fugaz de que os americanos não-negros poderiam de fato empatizar com os negros e enfrentar seriamente o problema racial. Juntamente de Martin Luther King Jr., ele ajudou a moldar o idealismo em que se baseou o movimento dos Direitos Civis nos anos sessenta. (Watkins, 2007, p. 178)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tradução livre. No original: “*The dominant account came to suggest that, in the era of civil rights and Black Power, Baldwin’s art had been undone by his deepening political commitments. By the time of his death in 1987 he seemed, in the public eye, and particularly in the United States, to be a strangely isolated figure, far removed from the aura that had been generated by the blaze of publicity that had accompanied him in the early 1960s. [...] In recent years the movements along which Baldwin’s influence can be felt – the means by his past enters our presente – have been deepening. As every year passes he appears a more, not a less, significant figure. He is becoming a more contemporary, maybe even a more complex presence whose capacity to speak to our age remains powerful.*”

<sup>5</sup> Tradução livre. No original: “*Baldwin’s passion, honesty and persuasiveness did much to free the impasse in racial discourse and helped create what now seems the fleeting illusion that non-black Americans could actually empathize with blacks and seriously confront the racial problem. Along with Martin Luther King Jr. he helped shape the idealism upon which the sixties civil-rights protest was based.*”

Portanto, nota-se que seu prestígio inicial se pautou em duas questões: a) na publicação de ensaios não ficcionais, que circundavam temáticas raciais e o que significava a experiência de ser negro nos Estados Unidos; b) no tom conciliatório de seu argumento político, na medida em que Baldwin defendia a inter-relação dos destinos de pessoas brancas e negras, não enxergando uma possibilidade de resolução para o conflito racial que não passasse pelo reconhecimento da condição de humanidade das duas categorias. Em um momento em que os Direitos Civis ainda estavam começando a se delinear, tal pensamento teve um forte peso. É preciso salientar, contudo, que o humanismo de Baldwin não se tratava de um humanismo “romântico”, mas antes de um humanismo “duro, pouco convidativo e aterrador” (Lester, 2007, p. 133)<sup>6</sup>.

Henry Gates Jr. (2007) aponta também para a centralidade da atuação como ensaísta para o impulsionamento da carreira de Baldwin. Para ele,

Quando Baldwin escreveu *The Fire Next Time*, em 1963, ele foi exaltado como a voz da América negra; e não tardou muito para que se falasse dele como candidato ao Prêmio Nobel. [...] No início dos anos 60, sua autoridade parecia quase inquestionável. O que é que o negro quer? Pergunte ao James Baldwin. (Gates Jr., 2007, p. 13)<sup>7</sup>

A partir desse momento, ele se tornou um dos mais proeminentes porta-vozes da causa negra, sendo convidado a dar entrevistas e palestras e escrever artigos sobre o tema. Apesar de ter sido colocado nesse papel, sobretudo pela mídia estadunidense, Baldwin nunca aceitou esse posicionamento, definindo-se antes como uma "testemunha", que se sentia apenas no dever de traduzir na escrita sua experiência enquanto observador do mundo.

No final da década de 1960, porém, a posição de autoridade de Baldwin começa a ser questionada: “Uma nova geração, ao que parecia, estava determinada a se definir por tudo o que Baldwin não era. No final dos anos 60, atacar Baldwin era quase um rito de iniciação” (Gates Jr., 2007, p. 16).<sup>8</sup> Essa virada no tratamento público ao autor se deu em um momento de radicalização do movimento pelos Direitos Civis, no qual a sua

<sup>6</sup> Tradução livre. No original: “*hard-edged, uninviting, and terrifying one*”.

<sup>7</sup> Tradução livre. No original: “*When Baldwin wrote The Fire Next Time in 1963, he was exalted as the voice of black America; and it was not long before he was spoken of as a contender for the Nobel Prize. [...] By the early '60s his authority seemed nearly unchallengeable. What did the Negro want? Ask James Baldwin.*”

<sup>8</sup> Tradução livre. No original: “*A new generation, so it seemed, was determined to define itself by everything Baldwin was not. By the late '60s Baldwin-bashing was almost a rite of initiation*”.

perspectiva humanista e sua defesa ferrenha da necessidade do amor como ferramenta política pareciam não ter mais lugar.

Além disso, a publicação de livros como *O quarto de Giovanni e Terra estranha* – que têm como premissa afetividades não-heteronormativas –, bem como os discursos sobre a sexualidade do próprio Baldwin foram também combustível para alimentar as críticas. Para William Spurlin (1999), a homofobia na recepção de Baldwin já pode ser sentida no início da década de 1960, mesmo quando ele gozava de prestígio perante o olhar público. O autor salienta que a leitura da aproximação de Baldwin com o tema da homossexualidade era circunscrita pelo pânico moral no contexto da Guerra Fria. O homossexual, então, era tomado pelas mesmas lentes do “perigo subversivo” que poderia se disfarçar e penetrar na sociedade sem ser percebido.

Na década de 1950 e no início da década de 1960, essas estratégias discursivas e retóricas estavam intimamente ligadas ao imaginário político da Guerra Fria. [...] A possibilidade de que homens gays poderiam escapar à detecção fazendo-se passar, conscientemente ou não, por heterossexuais ligava-os a grupos subversivos que alegadamente conspiravam para se infiltrar nas instituições culturais e políticas da nação e constituíam riscos para a segurança nacional, em grande parte porque se pareciam com “qualquer pessoa” e podiam facilmente escapar aos aparelhos sociais de vigilância. (Spurlin, 1999, p. 107)<sup>9</sup>

Somada a isso, havia ainda outra camada da rejeição homofóbica à figura de Baldwin. Durante o movimento *Black Power*, o nacionalismo negro se ligou à sexualidade de uma forma que buscava valorizar o homem negro enquanto sujeito másculo e viril, percebendo assim a homossexualidade como uma doença do homem branco.

[Eldridge] Cleaver e outros membros do movimento *Black Power* dos EUA, na década de 1960, viam a homossexualidade entre os negros como uma forma de penetração ideológica dos brancos, isto é, como introduzida na cultura negra a partir do exterior e inerentemente estranha a ela. [...] Igualmente importante, a leitura homofóbica que Cleaver faz de Baldwin como castrado por ser homossexual está ligada à opressão de gênero e à misoginia, na medida em que

---

<sup>9</sup> Tradução livre. No original: “*In the 1950s and early 1960s, these discursive and rhetorical strategies were closely linked to the cold war political imaginary. [...] the possibility that gay men could escape detection by passing, whether consciously or not, as straight linked them to subversive groups who were allegedly conspiring to infiltrate the nation’s cultural and political institutions and were national security risks largely because they looked like “everyone else” and could easily evade social apparatuses of surveillance.*”

reduz o poder negro ao falo e nos deixa questionando o papel das mulheres negras na política da luta libertadora. (Spurlin, 1999, p. 113)<sup>10</sup>

Dessa forma, a não conformidade de Baldwin com os padrões socialmente esperados para a masculinidade foi um dos pilares da diminuição de sua autoridade enquanto escritor e líder negro. Como dito anteriormente, assim também foi com sua visão humanista acerca dos conflitos raciais nos Estados Unidos. Para Gates Jr (2007), Baldwin foi forçado pelo clima político da época a “ceder” diante das críticas e simplificar seu argumento político.

Em um gambito impossível, o autor de *No Name in the Street* procurou recuperar sua autoridade perdida assinalando a sua disponibilidade para ser instruído por aqueles que a tinham herdado. Contradizendo as suas maiores realizações, tomou emprestado os slogans populistas da época e devolveu-os com o belo polimento baldwiniano. (Gates Jr., 2007, p. 17)<sup>11</sup>

E ainda,

Desesperado para ser “um de nós”, para ser amado pelos seus, Baldwin deixou-se guiar por um roteiro que não era o seu. O conhecedor da complexidade tentou ser um ideólogo. É certo que ele ainda podia fazer o que quisesse com o ensaio em língua inglesa. O problema é que ele já não sabia bem o que queria, e preocupava-se demais com o que os outros queriam dele. Porque tinha chegado uma geração que não queria nada dele – exceto, talvez, que ele se deitasse e morresse. E esta também tem sido uma dinâmica consistente de raça e representação na Afro-América. Se alguém ungiu um intelectual negro, pode-se ter a certeza de que há outra pessoa ocupada em construir o seu túmulo. (Gates Jr., 2007, p. 20-21)<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tradução livre. No original: “*Cleaver and others in the U.S. Black Power movement in the 1960s saw homosexuality among blacks as a form of ideological penetration by whites, that is, as introduced into black culture from without and inherently foreign to it. [...] Equally importante, Cleaver’s homophobic reading of Baldwin as emasculated because he is gay is linked to gender oppression and misogyny, insofar as it reduces black power to the phallus and leaves one asking about the role of black women in the politics of liberationist struggle.*”

<sup>11</sup> Tradução livre. No original: “*In an impossible gambito, the author of No Name in the Street sought to reclaim his lost authority by signaling his willingness to be instructed by those who had inherited it. Contradicting his own greatest achievements, he feebly borrowed the populist slogans of the day, and returned them with the beautiful Baldwinian polish.*”

<sup>12</sup> Tradução livre. No original: “*Desperate to be “one of us”, to be loved by his own, Baldwin allowed himself to mouth a script that was not his own. The connoisseur of complexity tried his hand at being na ideologue. To be sure, he could still do anything he wanted with the English essay. The problem was that he no longer knew quite what he wanted, and he cared too much about what others wanted from him. For a generation had arrived that didn’t want anything from him – expect, perhaps, that he lie down and die. And this, too, has been a consistente dynamic of race and representation in Afro-America. If someone has anointed a black intelectual, be assured that someone else is busily constructing his tumbil.*”

Tais considerações carregam a marca de uma das grandes tendências nos estudos baldwinianos do século XX, isto é, a afirmação de que há uma distinção palpável entre os escritos iniciais e tardios de Baldwin, que representaria uma queda da qualidade de sua escrita ao longo do tempo. Por mais que essa tenha sido uma leitura das obras de Baldwin muito utilizada por um período, a crítica atual a enxerga como equivocada e grande parte de seus esforços têm sido no sentido de combatê-la.

Coleções como *James Baldwin: America and Beyond* (2011), de Kaplan e Schwarz, e a revista anual *James Baldwin Review*, cujo primeiro volume foi lançado em 2015, surgiram no contexto do reavivamento dos estudos baldwinianos que se deu nas primeiras décadas do século XXI, a partir da organização de congressos acadêmicos que procuraram trazer um novo olhar para as obras do autor, levando em consideração que

Em nenhuma área da sua vida, Baldwin foi conquistado pelo conceito de uma “linha reta”. Podemos ver evidências disso em sua prosa, por exemplo, que funciona de forma furtiva, à maneira de Henry James, adicionando subfrase a subfrase e desvio a desvio. Mesmo assim, quando Baldwin era vivo, muitos críticos faziam questão de descrever a trajetória de sua vida literária como uma linha reta, de A a B. Cresceu o consenso de que sua carreira literária representava uma diminuição de sensibilidade, em que as primeiras realizações (A) eram seguidas de um declínio literário (B). (Kaplan; Schwarz, 2011, p. 1-2)<sup>13</sup>

Assim, essa nova onda de trabalhos acadêmicos tem como objetivo superar a velha dicotomia que havia marcado a fortuna crítica de Baldwin até então. Eles advogam pela criação de um outro método de interpretação, que leve em consideração as complexidades que são a característica mais marcante do escritor, recusando uma visão simplista do conjunto de seu trabalho.

Durante demasiado tempo, um Baldwin foi colocado contra outro Baldwin, produzindo uma série de polaridades que distorceram a nossa compreensão: a sua arte contra sua política; a sua ficção contra sua não-ficção; os seus primeiros escritos contra seus últimos; o Baldwin americano contra o Baldwin europeu; o Baldwin negro contra o Baldwin *queer*. O próprio Baldwin passou uma vida inteira tentando ultrapassar essas oposições. Ele procurou estabelecer

---

<sup>13</sup> Tradução livre. No original: “*In no department of his life was Baldwin ever won by the concept of “a straight line”. We can see evidence of this in his prose, for example, which often works by stealth, in the manner of Henry James, adding subclause to subclause and detour to detour. Even so, when Baldwin was alive many critics were keen to describe the trajectory of his writing life as if it had traveled along a straight line, from A to B. A consensus grew that his literary career represented a diminishment of sensibility, in which the early achievements (A) were followed by literary decline (B).*”

novas formas de ser, nas quais pudesse aprender os imperativos imaginativos e sociais necessários para viver com contrários, para viver com a diferença. [...] Se quisermos dar sentido a Baldwin, temos que fazer o mesmo. (Kaplan; Schwarz, 2011, p. 3)<sup>14</sup>

D. Quentin Miller (2017) reafirma tal concepção dos novos estudos baldwinianos. Em seu artigo “*Trends in Baldwin Criticism, 2010-13*”, o autor retoma o trabalho de Scott (2016), que trata das tendências na crítica sobre Baldwin durante o período de 2001 a 2010, e continua a analisá-las no período de 2010 a 2013, argumentando que esses anos foram um

período-chave para ultrapassar a velha e cansada fórmula – que enaltecia o início de sua carreira e denegria as obras que ele escreveu depois de 1963 – e passar para uma nova fórmula, apresentando Baldwin como um visionário incompreendido, um artista de grande alcance e um crítico social cujo valor só agora começamos a apreciar. (Miller, 2017, p. 187)<sup>15</sup>

A tendência da crítica que nasce na virada do século, portanto, define-se pela vontade de apresentar interpretações mais complexas dos textos de Baldwin, assim como de abranger novos tópicos e objetos, até então relativamente esquecidos. Isso se manifesta, por exemplo, pela retomada de obras menos conhecidas e escritas mais tardiamente na carreira de Baldwin, pelo estudo dos outros tipos textuais que Baldwin escreveu para além da prosa, ou por meio de leituras da obra de Baldwin a partir do advento dos estudos *queer* sob perspectiva racializada.<sup>16</sup> Miller (2017) aponta também para outros direcionamentos que ficaram em voga nesse novo momento, como: a consideração de Baldwin em relação a outras formas artísticas, como o cinema e a música;

---

<sup>14</sup> Tradução livre. No original: “A method of interpretation has to be established that refuses the old dichotomies that have customarily characterized the reception of Baldwin. For too long one Baldwin has been pitted against another Baldwin, producing a series of polarities that has skewed our understanding: his art against his politics; his fiction against his nonfiction; his early writings against his late writings; American Baldwin against European Baldwin; black Baldwin against queer Baldwin. Baldwin himself spent a lifetime endeavoring to overcome these oppositions. He sought to establish new ways of being in which he could learn the imaginative and social imperatives required to live with contraries, to live with difference. [...] If we wish to make sense of Baldwin, we have to do the same.”

<sup>15</sup> Tradução livre. No original: “key period in moving past the tired old formula – that praised his early career and denigrated the works he wrote after 1963 – into the new formula – positing Baldwin as a misunderstood visionary, a wide-reaching artist, and a social critic whose value we are only now beginning to appreciate.”

<sup>16</sup> Fala-se aqui dos *black queer studies*, corrente teórica que surge a partir da reflexão acerca da necessidade de analisar as implicações do atravessamento de questões de gênero/sexualidade e raça, negando a concepção de que essas linhas identitárias seriam excludentes em relação umas às outras.

o diálogo entre Baldwin e outros autores; a compreensão de Baldwin a nível global; e a análise do autor enquanto um crítico das instituições estadunidenses.

Ernest Gibson (2018), dando sequência à pesquisa acerca das tendências da crítica atual, identifica ainda mais uma diferenciação nos estudos mais recentes. Em primeiro lugar, ele aponta para os desdobramentos que movimentos como o *Black Lives Matter* tiveram no renascimento do interesse por James Baldwin entre estudantes e pesquisadores mais jovens. A partir disso, o autor identifica um retorno aos textos consagrados de Baldwin, aqueles escritos até cerca da metade da década de 1960, mas sob uma ótica nova: “eles retornam ao espaço familiar da obra de Baldwin com distinções e diferenças. Deste modo, a investigação é uma espécie de revisitação com diferenciação, uma revisão das próprias obras.” (Gibson, 2018, p. 130)<sup>17</sup>

Enxergamos, enfim, a presente pesquisa como parte integrante desta recente abordagem do trabalho de Baldwin, na medida em que buscamos tomar um texto já explorado pela crítica, *Go Tell It on the Mountain*, segundo outros olhares. Com um arcabouço teórico atualizado, voltamos a essa obra para retirar dela diferentes interpretações.

## 1.2. Compreendendo a obra

A obra *Go Tell It on the Mountain*, primeiro romance publicado por James Baldwin, foi lançada pela primeira vez em 1953. A ideia inicial dessa narrativa foi concebida quando o autor tinha cerca de dezessete anos e foi, desde então, escrita e reescrita várias vezes pelos dez anos seguintes (Harris, 1996). Os contornos de seu conteúdo foram visitados por Baldwin em outras ocasiões, tanto antes do romance – por meio de contos que continham personagens e histórias similares – quanto depois, como na peça *The Amen Corner*. O livro, portanto, passou por diversas transformações em sua escrita e recebeu até mesmo diferentes títulos ao longo do tempo. Sua conclusão ocorreu na ocasião do autoexílio de Baldwin na Europa, sobre o qual entraremos em detalhes no capítulo 2.

---

<sup>17</sup> Tradução livre. No original: “they return to the familiar space of Baldwin’s work with distinctions and differences. In this way, the scholarship is a sort of revisitation with differentiation, a revisioning of the works themselves”.

Em 1951, Baldwin conheceu Lucien Happersberger, que se tornaria um amigo próximo e íntimo durante o resto da vida de Baldwin. Baldwin deixou Paris e foi para a aldeia natal de Happersberger na Suíça, Loèche-les-Bains, para completar o romance durante o inverno de 1951-52. Chamando agora seu romance de *Go Tell It on the Mountain*, Baldwin trabalhou durante três meses para completar o livro, lendo seções do manuscrito a Lucien [...]. Em 26 de fevereiro de 1952, Baldwin enviou o manuscrito para Nova York. Quando a Knopf manifestou interesse no romance, Baldwin voou para Nova York [...]. William Cole, diretor de publicidade da Knopf, era muito favorável à publicação do romance, ao passo que um dos editores perguntou se não seria melhor “sem todas as coisas sobre Jesus”, uma observação bastante reveladora, considerando o fato de que “as coisas sobre Jesus” são a essência da narrativa. (Harris, 1996, p. 8-9)<sup>18</sup>

Após algumas revisões, o livro finalmente foi publicado, em 1953. A narrativa gira em torno de John Grimes, um menino negro do Harlem que, na ocasião de seu décimo quarto aniversário, vê-se em conflito entre as expectativas nele depositadas pela comunidade na qual cresceu e os seus próprios desejos interiores. O parágrafo de abertura nos introduz a tal ideia:

Todos sempre disseram que John seria um pastor quando crescesse, tal qual seu pai. Isso foi dito tantas vezes que John, sem nunca pensar nisso, acabara por acreditar. Foi só na manhã do seu décimo quarto aniversário que ele começou a realmente pensar nisso e, nessa altura, já era tarde demais. (Baldwin, 2013, p. 3)<sup>19</sup>

A história central se passa no período de um dia, mas é contada em uma estrutura não-linear, por meio de recuos temporais que permitem explorar também as vidas das personagens que cercam John. A obra é dividida em três seções: “*The Seventh Day*”; “*The Prayer of the Saints*”; e “*The Threshing-floor*”. Embora seja contada em terceira pessoa, por um narrador externo aos acontecimentos, a narrativa é construída de forma a revelar os pensamentos mais íntimos dos personagens, que se alternam em protagonismo a

---

<sup>18</sup> Tradução livre. No original: “By 1951, Baldwin had met Lucien Happersberger, who would become a close and intimate friend for the remainder of Baldwin's life. Baldwin left Paris and went to Happersberger's home village in Switzerland, Loèche-les-Bains, to complete the novel during winter of 1951-52. Now calling his novel *Go Tell It on the Mountain*, Baldwin worked for three months to complete the book, readings sections of the manuscript to Lucien [...]. On 26 February 1952, Baldwin mailed the manuscript to New York. When Knopf expressed interest in the novel, Baldwin flew to New York [...]. William Cole, Knopf's publicity director, was very much in favor of publishing the novel, whereas one of the editors asked if it would not be better “without all the Jesus stuff”, a rather telling observation considering the fact that “the Jesus stuff” is the essence of the narrative.”

<sup>19</sup> Tradução livre. No original: “Everyone had always said that John would be a preacher when he grew up, just like his father. It had been said so often that John, without ever thinking about it, had come to believe it himself. Not until the morning of his fourteenth birthday did he really begin to think about it, and by then it was already too late.”

depende do momento focado. Na primeira seção, acompanhamos o enredo pela perspectiva de John, que reflete sobre sua vida na medida em que se prepara para o culto no dia de seu aniversário. Na segunda, o foco da narrativa muda; dividindo-se em três subseções, passamos a enxergar a fundo três outros personagens – Florence, tia de John, Gabriel, seu pai, e sua mãe Elizabeth –, a partir da revelação do passado deles. A essa altura da narrativa, a família Grimes está reunida em oração na igreja, com alguns outros membros da congregação. Neste momento, os recuos temporais são inseridos como devaneios dos personagens, que refletem sobre sua trajetória e o que os levou até ali. Já na terceira seção, voltamos ao presente de John, no dia de seu aniversário, e à sua visão dos acontecimentos.

Em “*The Seventh Day*”, portanto, conhecemos a fundo a personagem de John e o ambiente no qual ele está inserido, através de uma descrição viva e detalhista do Harlem, da igreja *Temple of the Fire Baptized* – congregação da qual a família Grimes participava – e das outras figuras que fazem parte dessa comunidade, como Elisha e Sister McCandless. É interessante notar como, desde o início, Baldwin utiliza uma sucessão de imagens para construir o imaginário do mundo secular como um espaço repleto de perdição.

Todos os domingos de manhã, então, desde que John podia se lembrar, eles tinham tomado as ruas, a família Grimes a caminho da igreja. Os pecadores ao longo da avenida os observavam – homens ainda com suas roupas de sábado à noite, enrugadas e empoeiradas agora, com olhos e cara de lama; e mulheres com vozes ásperas e vestidos justos e brilhantes, cigarros entre os dedos ou segurados com força nos cantos de suas bocas. Eles falavam, riam e lutavam juntos, e as mulheres lutavam como os homens. John e Roy, ao passarem por estes homens e mulheres, olhavam brevemente um para o outro, John envergonhado e Roy entretido. Roy seria como eles quando crescesse, se o Senhor não mudasse seu coração. Estes homens e mulheres por quem eles passavam aos domingos de manhã tinham passado a noite em bares, ou em prostíbulos, ou nas ruas, ou em telhados, ou debaixo das escadas. Eles tinham bebido. Eles tinham passado do insulto ao riso, à raiva, à luxúria. Uma vez, ele e Roy tinham observado um homem e uma mulher no porão de uma casa condenada. Eles fizeram aquilo de pé. A mulher queria cinquenta centavos, e o homem mostrou uma navalha. (Baldwin, 2013, p. 4)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Tradução livre. No original: “*Every sunday morning, then, since John could remember, they had taken the streets, the Grimes family on their way to church. Sinners along the avenue watched them - men still wearing their Saturday-night clothes, wrinkled and dusty now, muddy-eyed and muddy-faced; and women with harsh voices and tight, bright dresses, cigarettes between their fingers or held tightly in the corners of their mouths. They talked, and laughed, and fought together, and the women fought like the men. John and Roy, passing these men and women, looked at one another briefly, John embarrassed and Roy amused. Roy would be like them when he grew up, if the Lord did not change his heart. These men and women they passed on Sunday mornings had spent the night in bars, or in cat houses, or on the streets, or on rooftops,*

Tal descrição reflete a visão de John, que havia sido criado na retórica rígida da Igreja Pentecostal. No entanto, ele era estranhamente atraído por esse mundo que fora ensinado a negar, como fica claro em diversas ocasiões, mas especialmente em um momento específico da primeira seção. Antes que a família se reúna para ir à igreja, sua mãe lhe dá de presente de aniversário algumas moedas, que John gasta indo à Manhattan para assistir um filme – desafiando, assim, a autoridade de seu pai, que o proibia de fazê-lo. No cinema, ele assiste ao que reconhecemos como o filme *Of Human Bondage* (1934), estrelado por Bette Davis. A protagonista é retratada como a personificação do pecado que ele deveria desprezar. Ainda assim, John sente empatia por ela e até mesmo a inveja.

Nada a domava ou quebrava, nada a tocava, nem a bondade, nem o desprezo, nem o ódio, nem o amor. Ela nunca havia pensado em oração. Era inimaginável que algum dia ela dobrasse os joelhos e viesse rastejando pelo chão empoeirado até o altar de alguém, chorando por perdão. Talvez seu pecado fosse tão extremo que não pudesse ser perdoado; talvez seu orgulho fosse tão grande que ela não precisasse de perdão. Ela havia caído daquele estado elevado que Deus havia planejado para homens e mulheres, e ela tornou sua queda gloriosa porque foi tão completa. John não poderia ter encontrado em seu coração, se tivesse ousado procurá-lo, qualquer desejo de redenção para ela. Ele queria ser como ela, só que mais poderoso, mais minucioso e mais cruel; fazer com que os que o cercavam, todos os que o feriam, sofressem como ela fazia o estudante sofrer, e rir na cara deles quando pedissem piedade por sua dor. Ele não teria pedido por piedade, e sua dor era maior do que a deles. [...] Continue, garota. Um dia ele falaria assim, ele os encararia e diria o quanto os odiava, o quanto eles o fizeram sofrer, como eles pagariam por isso! (Baldwin, 2013, p. 38)<sup>21</sup>

---

*or under the stairs. They had been drinking. They had gone from cursing to laughter, to anger, to lust. Once he and Roy had watched a man and woman in the basement of a condemned house. They did it standing up. The woman wanted fifty cents, and the man had flashed a razor.”*

<sup>21</sup> Tradução livre. No original: “*Nothing tamed or broke her, nothing touched her, neither kindness, nor scorn, nor hatred, nor love. She had never thought of prayer. It was unimaginable that she would ever bend her knees and come crawling along a dusty floor to anybody's altar, weeping for forgiveness. Perhaps her sin was so extreme that it could not be forgiven; perhaps her pride was so great that she did not need forgiveness. She had fallen from that high estate which God had intended for men and women, and she made her fall glorious because it was so complete. John could not have found in his heart, had he dared to search it, any wish for her redemption. He wanted to be like her, only more powerful, more thorough, and more cruel; to make those around him, all who hurt him, suffer as she made the student suffer, and laugh in their faces when they asked pity for their pain. He would have asked no pity, and his pain was greater than theirs. [...] Go on, girl. One day he would talk like that, he would face them and tell them how much he hated them, how they had made him suffer, how he would pay them back!*” Note-se que a expressão “*pay them back*” é uma metáfora ligada ao tratamento de relações humanas em termos mercadológicos, operando de forma diferente no português brasileiro. Por esse motivo, optamos por adaptar a metáfora, para assim manter o sentido proposto.

Esse episódio é sintomático do rancor que John sente, bem como do tom geral do livro, marcado pela forte presença de uma linguagem religiosa, em oposição a um mundo secular. Para Trudier Harris (1996), a experiência religiosa é central para a composição de *Go Tell It*. De fato, toda a narrativa gira em torno da opressora presença da religião na vida de John e da relação dicotômica que ele mantém com ela. A importância da religião para o romance não reside apenas na temática da narrativa, mas também em seu estilo de linguagem. Tendo sido ele mesmo um pregador em sua adolescência, Baldwin era muito familiarizado com as características estilísticas da pregação em igrejas negras dos EUA. Diversos críticos já apontaram para o fato de que Baldwin emula esse tipo específico de discurso, definindo sua voz até mesmo como “profética”. Sobre isso, Watkins (2007, p. 181) afirma:

Além da entonação oral e do gesto físico, [...] o ritmo, a repetição para dar intensidade, a representação de papéis, as técnicas de contar histórias populares e o talento retórico são os principais elementos do estilo do pregador negro. É certo que essas características são gerais o suficiente para que a presença de uma ou outra delas possa ser vista no estilo de qualquer escritor, mas na prosa de Baldwin todas elas são encontradas em abundância.<sup>22</sup>

Sendo essa uma característica partilhada por diversos textos de Baldwin, ela pode ser especialmente sentida em *Go Tell It*, não apenas na medida em que o narrador assume tal estilística, mas também porque o livro contém um tipo de ironia que “é desenvolvido por meio do uso de textos bíblicos e da doutrina cristã para comentar as atitudes e ações dos personagens” (Allen, 2007, p. 47)<sup>23</sup>. Ainda sobre a presença de ironia na obra,

A sofisticação e o distanciamento do narrador são equilibrados pelo tom sério e pela intensidade poética de sua expressão ao descrever eventos importantes de percepções psicológicas na vida de seus principais personagens, de modo que sua ironia ocasional se assemelha mais a um sorriso irônico do que ao ridículo. O toque de humor, em uma obra que, de outra forma, seria apaixonadamente séria, alivia a tensão e proporciona a complexidade de visão necessária para evitar o sentimentalismo em um romance tão autobiográfico. (Allen, 2007, p. 46)<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Tradução livre. No original: “*Aside from oral intonation and physical gesture, [...] rhythm, repetition for intensity, role playing, folk-storytelling techniques, personal involvement and rhetorical flair are the chief elements in the black preacher’s style. Admittedly these features are general enough so that the presence of one or another of them may be seen in any writer’s style; but in Baldwin’s prose all of them are found in abundance.*”

<sup>23</sup> Tradução livre. No original: “*is developed through the use of biblical texts and Christian doctrine to comment upon the attitudes and actions of the characters*”.

<sup>24</sup> Tradução livre. No original: “*The narrator’s sophistication and detachment are balanced by his serious tone and poetic intensity of expression in describing important events of psychological perceptions in the*

Tendo em vista a qualidade autobiográfica do romance, que é inegável, grande parte da crítica que se voltou para essa obra específica procurou correlacioná-la a eventos factuais da vida de James Baldwin, operando uma espécie de “investigação de provas” dos fatos que são narrados no livro em sua vida pessoal, principalmente em relação a outra obra do escritor, *Notas de um filho nativo*, na qual ele explora seu complicado relacionamento com o próprio pai. Para não adiantar a discussão que será promovida no capítulo 2, limitamo-nos neste momento apenas a salientar que este não é o objetivo aqui proposto, devido ao entendimento que essa é uma perspectiva já superada pelas tendências da crítica biográfica atual.

Não obstante, o conflito central do texto é a relação conturbada entre John e seu pai, Gabriel Grimes. Ex-pastor e religioso fervoroso, Gabriel é descrito como um pai cruel, que despreza e violenta seu filho, e um homem hipócrita, cujas ações destroem a vida daqueles que lhe são próximos. Na primeira seção do livro, na qual vemos as situações sob a perspectiva de John, fica claro o abuso sofrido por ele e sua vontade de se alienar daquilo que seu pai estimava.

O braço de seu pai, levantando e caindo, poderia fazê-lo chorar, e aquela voz poderia fazê-lo tremer; e ainda, seu pai nunca poderia ser totalmente o vencedor, pois John nutria algo que seu pai não conseguia alcançar. Era seu ódio e sua inteligência que ele nutria, um alimentando o outro. Ele vivia para o dia em que seu pai estaria morrendo e ele, John, o amaldiçoaria em seu leito de morte. E é por isso que, apesar de ter nascido na fé e ter sido cercado durante toda sua vida pelos santos, por suas orações e sua alegria, e apesar de o tabernáculo em que eles adoravam ser mais completamente real para ele do que as várias casas precárias em que ele e sua família viveram, o coração de John estava endurecido contra o senhor. Seu pai era o ministro de Deus, o embaixador do Rei dos Céus, e John não podia se curvar diante do trono da graça sem antes se ajoelhar diante de seu pai. (Baldwin, 2013, p. 15)<sup>25</sup>

---

*lives of his major characters, so that his occasional irony is more like a wry smile than ridicule. The touch of humor in an otherwise passionately serious work relieves tension and gives the complexity of view needed to avoid sentimentality in so closely autobiographical a novel.”*

<sup>25</sup> Tradução livre. No original: “His father's arm, rising and falling, might make him cry, and that voice might cause him to tremble; yet his father could never be entirely the victor, for John cherished something that his father could not reach. It was his hatred and his intelligence that he cherished, the one feeding the other. He lived for the day that his father would be dying and he, John, would curse him on his deathbed. And this is why, though he had been born in the faith and had been surrounded all his life by the saints and by their prayers and their rejoicing, and though the tabernacle in which they worshiped was more completely real to him than the several precarious homes in which he and his family had lived, John's heart was hardened against the Lord. His father was God's minister, the ambassador of the King of Heaven, and John could not bow before the throne of grace without first kneeling to his father.”

Mesmo que sua ira seja voltada primordialmente a John, há diversas passagens em que Gabriel é violento com outros membros da família, em especial com sua esposa e mãe de John, Elizabeth. É preciso salientar que, ainda que esse fato só seja revelado posteriormente ao leitor, Gabriel não é o pai biológico de John, realidade essa que influencia o modo com que se delineiam as diferenças de tratamento entre John e seu irmão Roy, por exemplo. No trecho a seguir, retirado da primeira seção do livro, vemos as repercussões da situação em que Roy é ferido durante uma briga de rua. Tal evento acontece enquanto John está no cinema. Chegando em casa, ele se depara com o irmão machucado e a família em alvoroço. Gabriel não hesita, então, em culpar Elizabeth e John pelo ocorrido.

Eles se encaram por um momento, em uma pausa terrível, ela com uma pergunta assustada e suplicante em seus olhos. Então, com toda sua força, ele estendeu a mão e lhe deu um tapa no rosto. Ela [Elizabeth] se encolheu imediatamente, escondendo o rosto com uma das mãos finas, e tia Florence se moveu para segurá-la. Sarah observava tudo isso com olhos ávidos. Então Roy se sentou e disse com uma voz trêmula:

“Não dê um tapa na minha mãe. Essa é a minha *mãe*. Se bater nela de novo, seu negro desgraçado, juro por Deus que mato você”.

No momento em que essas palavras encheram a sala, e ficaram suspensas na sala como o momento infinitesimal de suspensão, recortado, que precede uma explosão, John e seu pai estavam olhando nos olhos um do outro. John pensou, naquele momento, que seu pai acreditava que as palavras tinham vindo dele, pois seus olhos estavam tão selvagens e profundamente malévolos, e sua boca estava retorcida em um rosnado de dor. Então, no silêncio absoluto que se seguiu às palavras de Roy, John viu que seu pai não o estava vendo, não estava vendo nada, a menos que fosse uma visão. John queria se virar e fugir, como se tivesse encontrado na selva alguma fera maligna, agachada e voraz, com olhos como o Inferno aberto; e exatamente como se, na curva de uma estrada, ele se visse diante de uma destruição certa, ele descobriu que não podia se mover. Então seu pai se virou e olhou para Roy.

“O que você disse?”, seu pai perguntou.

“Eu lhe disse”, disse Roy, “para não tocar na minha mãe”.

“Você me amaldiçoou”, disse seu pai.

Roy não disse nada, nem baixou os olhos.

“Gabriel”, disse sua mãe, “Gabriel, vamos orar...”.

As mãos de seu pai estavam em sua cintura e ele tirou o cinto. Havia lágrimas em seus olhos.

“Gabriel”, gritou a tia Florence, “você ainda não acabou de bancar o bobo por hoje?”.

Então seu pai levantou o cinto e ele caiu com um assobio sobre Roy, que estremeceu e caiu de costas, com o rosto voltado para a parede. Mas ele não gritou. E o cinto foi levantado de novo, e de novo. O ar ressoou com o assobio e o *crack!* contra a carne de Roy. E a bebê, Ruth, começou a gritar. (Baldwin, 2013, p. 49-50)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Tradução livre. No original: “*They stared at each other a moment in an awful pause, she with a startled, pleading question in her eyes. Then, with all his might, he reached out and slapped her across the face. She*

Cenas como essa, é claro, fazem com que o leitor desgoste de Gabriel Grimes. No entanto, Baldwin, na complexidade de seu texto, nos força a ver as coisas sob a perspectiva de Gabriel. Não que isso signifique a redenção de seu personagem, mas esse movimento adiciona camadas de significado à narrativa, em um processo que Vivian May (1996) entende como a exploração da ideia de um sujeito fragmentado.

Sendo assim, temos, na segunda seção do livro – “*The Prayers of the Saints*” –, a parte em que nos aproximamos da visão de Gabriel, intitulada “*Gabriel’s Prayer*”. Nela, somos transportados através de recordações ao passado de Gabriel, sua vida no Sul dos Estados Unidos. A narrativa inicia-se no momento de seu “renascimento”, isto é, da sua conversão religiosa, que o tira da vida pecaminosa em que vivia até então.

Esse silêncio, que continuava como um corredor, levou Gabriel de volta ao silêncio que havia precedido seu nascimento em Cristo. Como um nascimento, de fato, tudo o que viera antes desse momento estava envolto em trevas, jazia no fundo do mar do esquecimento e agora não era contado contra ele, mas estava relacionado apenas àquela corrupção cega, condenada e fétida que ele havia sido antes de ser redimido. (Baldwin, 2013, p. 102-103)<sup>27</sup>

---

*crumpled at once, hiding her face with one thin hand, and Aunt Florence moved to hold her up. Sarah watched all this with greedy eyes. Then Roy sat up, and said in a shaking voice:*

*"Don't you slap my mother. That's my mother. You slap her again, you black bastard, and I swear to God I'll kill you."*

*In the moment that these words filled the room, and hung in the room like the infinitesimal moment of hanging, jagged that precedes an explosion, John and his father were staring at each other's eyes. John thought for that moment that his father believed the words had come from him, his eyes were so wild and depthlessly malevolent, and his mouth was twisted into such a snarl of pain. Then, in the absolute silence that followed Roy's words, John saw that his father was not seeing him, was not seeing anything unless it were a vision. John wanted to turn and flee, as though he had encountered in the jungle some evil beast, crouching and ravenous, with eyes like Hell unclosed; and exactly as though, on a road's turning, he found himself staring at certain destruction, he found that he could not move. Then his father turned and looked down at Roy.*

*"What did you say?" his father asked.*

*"I told you", said Roy, "not to touch my mother".*

*"You cursed me", said his father.*

*Roy said nothing; neither did he drop his eyes.*

*"Gabriel", said his mother, "Gabriel, let us pray..."*

*His father's hands were at his waist, and he took off his belt. Tears were in his eyes.*

*"Gabriel", cried Aunt Florence, "ain't you done playing the fool for tonight?"*

*Then his father raised his belt, and it fell with whistling sound on Roy, who shivered, and fell back, his face to the wall. But he did not cry out. And the belt was raised again, and again. The air rang with the whistling, and the crack! against Roy's flesh. And the baby, Ruth, began to scream."*

<sup>27</sup> Tradução livre. No original: “This silence, continuing like a corridor, carried Gabriel back to the silence that had preceded his birth in Christ. Like a birth indeed, all that had come before this moment was wrapped in darkness, lay at the bottom of the sea of forgetfulness, and was not now counted against him, but was related only to that blind, and doomed, and stinking corruption he had been before he was redeemed.”

Neste primeiro momento, já é possível entrever algo que seria uma constante no posicionamento de Gabriel perante os eventos de sua vida após sua conversão: a ausência da capacidade de tomar responsabilidade por suas ações, devida à crença de que ele, tendo sido escolhido pelo Senhor, não poderia errar. Neste capítulo, é revelada ao leitor a memória que Gabriel possui de seu primeiro casamento, com uma mulher chamada Deborah, amiga de infância de sua irmã Florence. Deborah foi sexualmente abusada por um grupo de homens brancos quando era adolescente e sua reputação entre a comunidade ficou para sempre manchada por esse fato.

Após sua conversão, seguida da morte de sua mãe, Gabriel se torna um pregador e se aproxima de Deborah, inicialmente sem nenhuma pretensão de se casar com ela. O que os unia era o fato de serem membros dedicados da mesma congregação, sendo ela descrita como alguém que “parecia ter sido colocada na Terra para visitar os doentes, consolar os que choravam e arrumar as últimas vestes dos que estavam morrendo” e “a maior santa entre eles, o tesouro peculiar do Senhor e seu receptáculo mais sagrado” (Baldwin, 2013, p. 110)<sup>28</sup>.

Não obstante, a partir do laço primordialmente espiritual que Gabriel desenvolve com Deborah, na ocasião de sua evolução de papel dentro da igreja, ele tem a visão de um sinal que Deus havia mandado por meio de um sonho, de que ela deveria ser sua esposa. Assim, Gabriel se coloca perante ela como seu “salvador”, que surge para resgatá-la de sua posição de “danação”.

As outras duas personagens que ganham destaque na segunda seção do livro são Florence e Elizabeth, nos capítulos “*Florence’s Prayer*” e “*Elizabeth’s Prayer*”. Florence, como mencionado anteriormente, é a irmã de Gabriel e, portanto, tia de John. A jornada de seu recuo temporal, assim como a de Gabriel, também começa pela memória de sua vida no Sul. A mãe deles, Rachel, era uma ex-escravizada, com quem Florence mantinha uma complicada relação. Florence, ainda jovem, nega o destino que lhe foi planejado e deixa sua casa. É interessante notar como Florence e Gabriel possuem visões distintas desse momento: para ela, ir embora significava buscar um futuro melhor, no qual ela pudesse se sentir realizada; para ele, Florence assume uma atitude egoísta, abandonando sua mãe por uma futilidade. As melhores oportunidades que ela esperava

---

<sup>28</sup> Tradução livre. No original, respectivamente: “*seemed to have been put on earth to visit the sick, and to comfort those who wept, and to arrange the last garments of the dying*” e “*the greatest saint among them, the Lord’s peculiar treasure and most holy vessel*”.

encontrar no Norte, no entanto, parecem nunca chegar, uma vez que ela se encontra, anos depois, em empregos precários e dificuldades financeiras provocadas pela irresponsabilidade e pelo vício em álcool de seu marido, Frank, que acaba por deixá-la. Na ocasião do décimo quarto aniversário de John, Florence está doente e seu último desejo, antes da morte, era revelar a Elizabeth o verdadeiro caráter de Gabriel, contando-lhe seu passado.

Quanto a Elizabeth, mãe de John e segunda esposa de Gabriel – Deborah havia morrido –, ela se constitui como uma das personagens mais cercadas por uma aura de mistério e é, talvez, aquela que mais desperta simpatia por parte dos leitores. Quando criança, ela fora retirada à força dos cuidados de seu pai, após a morte de sua mãe, e entregue aos cuidados de uma tia rigorosa: “Sua tia sempre profetizou que Elizabeth não teria um bom fim, por ser orgulhosa, vaidosa e tola, e por ter tido liberdade para correr solta durante toda a infância” (Baldwin, 2013, p. 178)<sup>29</sup>. Aos dezoito anos, ela conhece Richard, que trabalhava como balconista da mercearia de sua cidade no Sul. Eles, então, se apaixonam e ela o segue quando ele se muda para Nova York, com a promessa de que lá eles se casariam. Richard é descrito como um rapaz inquieto, crítico da realidade que o cercava, especialmente da situação em que se encontravam as pessoas negras na época, e ávido por conhecimento. Há também uma espécie de tensão melancólica em sua figura.

Eles foram muito felizes juntos, no início, e até o fim ele foi muito bom para ela, não deixou de amá-la e sempre tentou fazer com que ela soubesse disso. [...] Ela entendia sua fraqueza, seu terror e até mesmo seu fim sangrento. O que a vida o fizera suportar, seu amante, esse rapaz selvagem e infeliz, muitos outros homens mais fortes e virtuosos talvez não tivessem suportado tão bem. (Baldwin, 2013, p. 193)<sup>30</sup>

Assim, os planos de Richard e Elizabeth nunca se concretizaram. Ao descobrir que estava grávida, ela escolheu não contar para ele em um primeiro momento. Então, em uma noite, Richard foi injustamente preso por um crime que não havia cometido.

Então, do outro lado da plataforma, ele ouviu um som de corrida e, ao olhar para cima, viu dois garotos negros descendo os degraus. Suas roupas

---

<sup>29</sup> Tradução livre. No original: “*Her aunt had always prophesied that Elizabeth would come to no good end, proud, and vain, and foolish as she was, and having been allowed to run wild all her childhood days.*”

<sup>30</sup> Tradução livre. No original: “*They had been very happy together, in the beginning; and until the very end he had been very good to her, had not ceased to love her, and tried always to make her know it. [...] His weakness she understood, and his terror, and even his bloody end. What life had made him bear, her lover, this wild, unhappy boy, many another stronger and more virtuous man might not have borne so well.*”

estavam rasgadas e eles estavam assustados; eles subiram a plataforma e ficaram ao lado dele, respirando com dificuldade. Ele estava prestes a perguntar-lhes qual era o problema quando, correndo pelos trilhos em direção a eles e seguido por um homem branco, viu outro menino negro e, no mesmo instante, outro homem branco correndo pelos degraus do metrô.

Então, ele estava completamente acordado, em pânico; ele sabia que, qualquer que fosse o problema, agora também era seu problema, pois esses homens brancos não faziam distinção entre ele e os três garotos que estavam perseguindo: eram todos negros, tinham mais ou menos a mesma idade e estavam ali, juntos, na plataforma do metrô. E todos eles, sem nenhuma pergunta, foram levados para cima, para o vagão e para a estação.

Na estação, Richard deu seu primeiro nome, endereço, idade e profissão. Então, pela primeira vez, ele declarou que não estava envolvido e pediu a um dos outros rapazes que corroborasse seu testemunho. Eles o fizeram com certo desespero. [...] o proprietário da loja estava sendo levado para lá para fazer a identificação. E Richard tentou se acalmar: o homem não *poderia* dizer que ele tinha estado lá se nunca o tinha visto antes.

Mas quando o proprietário chegou [...], ele olhou para os quatro rapazes à sua frente e disse: “Sim, são eles mesmo”.

Então Richard gritou: “Mas *eu* não estava lá! Olhe para mim, droga – eu não estava *lá!*”.

“Seus negros desgraçados”, disse o homem, olhando para ele, “vocês são todos iguais”. (Baldwin, 2013, p. 201-202)<sup>31</sup>

Na prisão, Richard é humilhado e severamente espancado. Quando finalmente é solto, após seu julgamento, ele não suporta o peso do que lhe aconteceu e acaba cometendo suicídio. Elizabeth, então, tem o bebê sozinha. É revelado nesse momento, portanto, que Richard é o verdadeiro pai de John e que Gabriel é, na verdade, seu padrasto – fato do qual Gabriel passou a se ressentir com o tempo e pelo qual ele justifica seu desprezo pelo menino. Elizabeth e Gabriel se conhecem através de Florence, com quem Elizabeth trabalhava fazendo a limpeza de uma empresa em *Wall Street*. Gabriel, ao ver aquela mulher vivendo em pecado, isto é, criando um filho sozinha, fora de um casamento, enxerga nela a mesma missão que havia antes visto em relação a Deborah – a

---

<sup>31</sup> Tradução livre. No original: “*Then, from que far end of the plataform, he heard a sound of running; and, looking up, he saw two colored boys come running down the steps. Their clothes were torn, and they were frightened; they came up the plataform and stood next to him, breathing hard. He was about to ask them what the trouble was when, running across the tracks towards them, and followed by a white man, he saw another colored boy; and at the same instant another white man running down the subway steps. Then he came full awake, in panic; he knew that whatever the trouble was, it was now his trouble also; for these white men would make no distinction between him and the three boys they were after: They were all colored, they were about the same age, and here they stood togheter on the subway plataform. And they were all, with no questions asked, herded upstairs, and into the wagon and to the station house. At the station Richard gave his first name and address and age and occupation. Then for the first time he stated that he was not involved, and asked one of the other boys to corroborate his testimony. This they rather despairingly did. [...] the owner of the store was being brought there to make the identifitacion. And Richard tried to relax: the man could not say that he had been there if he had never seen him before. But when the owner came [...], he looked at the four boys before him and said: "Yeah, that's them, all right". Then Richard shouted: "But I wasn't there! Look at me, goddammit - I wasn't there!". "You black bastards", the man said, looking at him, "you're all the same."*

de ser seu salvador. Assim, ele a conquista e eles posteriormente se casam, criando John juntos, sem nunca revelar a verdade sobre a identidade de seu pai.

Como foi dito, na terceira seção do livro, “*The Threshing-floor*”, voltamos a acompanhar a perspectiva de John. É preciso lembrar, para falar sobre esse momento, da tradição das igrejas evangélicas afro-americanas quanto à prática da “queda ao altar” ou do “choro”, isto é, o momento em que um fiel se dirige ao altar para pedir perdão por seus pecados e no qual o mundo físico e espiritual se estreitam e se confundem. É isso que acontece a John na parte final da narrativa, na qual ele embarca em uma jornada interior que é descrita quase como um delírio febril.

E algo se moveu no corpo de John que não era John. Ele foi invadido, desvalorizado, possuído. Esse poder havia atingido John na cabeça ou no coração; e, em um momento, totalmente, enchendo-o de uma angústia que ele nunca em sua vida poderia ter imaginado, que ele certamente não poderia suportar, que mesmo agora ele não podia acreditar, o havia aberto. (Baldwin, 2013, p. 227)<sup>32</sup>

O que se segue, então, é um embate espiritual no qual John tem que decidir o futuro de sua alma. É discutível se o resultado desse embate representa a reconciliação de John com a religião e a aceitação de sua salvação no sentido religioso – o que Baldwin intencionalmente deixa aberto para a interpretação do leitor. Mas o que é certo é a superação do ressentimento que ele guarda de seu pai. Na cena final do romance, enquanto a família caminha para casa durante o amanhecer, após passar a noite na igreja, John se vê repleto de paz e distante do estado de angústia que havia permeado sua figura durante todo o resto do livro. Para Michael Lynch (1996, p. 51),

A maior vitória de John, no entanto, não é sobre Gabriel, mas sobre seu ódio por Gabriel, e seu sorriso sincero para seu pai secular, depois de lhe ter bloqueado brevemente a entrada da casa, indica não apenas uma nova força, mas a nova liberdade de John para amar.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Tradução livre. No original: “*And something moved in John's body which was not John. He was invaded, set at naught, possessed. This power had struck John, in the head or in the heart; and, in a moment, wholly, filling him with an anguish that he could never in his life have imagined, that he surely could not endure, that even now he could not believe, had opened him up.*”

<sup>33</sup> Tradução livre. No original: “*John's greatest victory, however, is not over Gabriel but over his hatred of Gabriel, and his sincere smile at his temporal father, after briefly blocking his way into their home, indicates not just new strength but John's new freedom to love.*”

*Go Tell It on the Mountain* é certamente uma obra que trata de questões individuais acerca da alma e do sujeito, tocando fundo na experiência religiosa comum a uma tradição afro-americana. Mas, para além disso, é também uma narrativa que mobiliza pontos cruciais da questão racial estadunidense no início do século XX, bem como questões de gênero, classe e sexualidade. O que almejamos fazer, neste primeiro momento, foi oferecer um panorama da história para que, posteriormente, possamos tratar essas temáticas de forma mais aprofundada. No capítulo 3, esses tópicos serão estendidos e melhor analisados, permitindo entrever como o individual se entrelaça com o coletivo, isto é, como o autor utiliza de seus personagens para abordar temas que dizem respeito a coletividades específicas.

Tendo exposto as linhas gerais da obra, é possível adentrar a discussão sobre sua fortuna crítica mais relevante. Assim como o que foi apontado acerca da crítica de James Baldwin na totalidade de seus trabalhos, também este livro específico não se encontra difundido entre a crítica literária brasileira. Fomos capazes de identificar apenas um trabalho brasileiro que tem essa obra como foco: a tese *O filho mais desprezado da casa lhe encara de frente: o sujeito negro na obra e na vida de James Baldwin* (2021), de Thayza Matos. Nela, a autora busca compreender a construção da noção do sujeito negro na sociedade estadunidense, por intermédio do romance do Baldwin e em diálogo com outra forma artística, o cinema.

Matos (2021), portanto, está preocupada em relacionar as representações do sujeito contidas no texto – especialmente no que concerne a John – ao momento histórico no qual ele se passa, o início do século XX, chegando à conclusão de que o autor opera uma denúncia das condições de vida das pessoas negras nesse período e do impacto que isso gera na construção da autoimagem desses sujeitos, mas também instrumentaliza a literatura como uma forte afirmação da vida de pessoas negras ao mostrá-las em sua complexidade e humanidade. Ela afirma que

James Baldwin expressa um desejo de que a literatura produzida por negros na sociedade estadunidense extrapolasse as narrativas que versam sobre as mazelas oriundas da escravidão e do colonialismo. O autor potencializava outras nuances da experiência de ser negro nos Estados Unidos, trazendo elementos do cotidiano, construindo personagens negros complexos, profundos, ambíguos e multifacetados, enfim, humanos. (Matos, 2021, p. 184)

Quanto à crítica de língua inglesa, damos destaque para a coleção *New Essays on Go Tell It on the Mountain* (1996), editada por Trudier Harris, e artigos como os de M'Baye (2006; 2010), Nenon (2017), Wilbourn (2020), Allen (2007), Traylor (2011) e Field (2011), uma vez que se tratam de trabalhos que buscam superar a perspectiva tradicional da crítica acerca de *Go Tell It*, isto é, a que toma os moldes de uma crítica biográfica ultrapassada, que busca investigar as similaridades entre a narrativa e a vida pessoal de Baldwin.

Os estudos citados vão de encontro às novas tendências da crítica baldwiniana e procuram estabelecer suas análises em outros parâmetros; seja através da realização de novas leituras a partir da interdisciplinaridade com outros campos do conhecimento – como a História e os Estudos Sociais –, da colocação de Baldwin em diálogo com outros autores, da reflexão sobre o próprio estatuto da autobiografia ou por meio da discussão possibilitada pela atualização de correntes teóricas como os estudos de gênero e os estudos *queer* sob perspectiva racializada. Sendo assim, utilizaremos esses estudos como base para as reflexões que constituirão os capítulos seguintes.

## 2. O REAL E O REARRANJO

Foi anteriormente mencionado o fato de que *Go Tell It on the Mountain* é uma obra que contém muitos componentes autobiográficos. Além disso, é importante considerar que esses elementos autobiográficos possuem uma reverberação histórica mais ampla, relacionando-se ao contexto histórico no qual o livro foi escrito e publicado. Tendo isso em vista, este capítulo se concentrará em uma discussão acerca da trajetória de vida de Baldwin, sobretudo no que tange ao momento em que este romance em específico foi produzido.

O objetivo aqui, no entanto, não é tomar sua escrita como um “produto” ou “reflexo” de sua vida e seu tempo, nos moldes da já superada crítica biográfica tradicional. Pelo contrário, a partir dessa retomada histórica e biográfica, será possível refletir justamente sobre os processos de ficcionalização de si empregados por Baldwin. Sendo assim, será realizada também uma aproximação da crítica biográfica contemporânea, levando em consideração uma revisão teórica sobre os parâmetros que cercam a autobiografia e a ficção.

### 2.1. Um estranho em todo lugar: a trajetória de Baldwin

Antes de iniciar a discussão aqui proposta, deve-se salientar que as narrativas biográficas, mesmo aquelas que se propõem a se constituir como o mais próximo possível da realidade, são compostas também por uma dose de ficção. Contar uma história, por mais que se pretenda ser fiel aos acontecimentos, é sempre ficcionalizar em algum grau. Nenhuma narrativa pode escapar de seu caráter elíptico, isto é, escolhe-se contar certas coisas e omitir outras. Além disso, o material escolhido para compor a narrativa biográfica deve ser integrado a uma lógica de organização dos acontecimentos, imposta a eles pela imaginação construtiva do biógrafo. Dito isso, escolhemos nos apoiar largamente na obra *James Baldwin: A Biography*, de David Leeming, para resgatar a trajetória de James Baldwin, tendo a consciência de que seu autor não só trabalhou para Baldwin por diversos anos, como também era seu amigo pessoal.

James Baldwin nasceu em 1924, no Harlem, Nova York. Nesse bairro, comumente chamado de “gueto” e conhecido por ser um local de concentração da população afro-americana e de demais minorias étnicas e sociais, ele passou sua infância

e o início de sua juventude. Filho de Emma Berdis Jones, que havia recém migrado de Maryland para Nova York, Baldwin foi adotado pelo pastor David Baldwin, de quem tomou seu sobrenome. A família vivia em sérias dificuldades financeiras e, enquanto criança, ele foi encarregado da responsabilidade de ajudar a criar seus oito irmãos mais novos (Leeming, 1994).

“Jimmy”, como era chamado por seus amigos e familiares, desde cedo demonstrou seu interesse pelo mundo das artes, tendo se descrito em múltiplas ocasiões como um ávido leitor e um entusiasta do cinema e do teatro ainda na infância. Na escola, seu talento para a escrita foi precocemente reconhecido. Além da atenção especial de professores, que atuaram como verdadeiros mentores em sua vida, ele também se envolveu em projetos literários, como publicações de revistas escolares, que podem ser considerados seus primeiros esforços na direção do universo da escrita.

Aos quatorze anos, Baldwin foi vítima de abuso sexual praticado por um homem mais velho, enquanto andava pela rua. Esse episódio, juntamente de outros que lhe haviam ocorrido – como a vez em que foi agredido por policiais brancos que fizeram insinuações sobre seu corpo –, assim como sua confusão acerca de uma sexualidade ainda não compreendida, fizeram com que ele se voltasse para a religião.

Jimmy estava, de qualquer forma, tão assustado com o que mais tarde chamou de sua “violação” que [...] ele “encontrou o Senhor” para se proteger. A religião, esperava ele, poderia significar “segurança”, segurança de si mesmo, que aos quatorze anos de idade havia se tornado, temia ele, “uma das pessoas mais depravadas da Terra”. (Leeming, 1994, p. 41)<sup>34</sup>

A religião, portanto, serviu como um escudo, um espaço familiar e seguro, durante sua adolescência, protegendo-o tanto dos perigos exteriores – a violência e a dura realidade das ruas do Harlem, que ele foi ensinado, por sua comunidade, a enxergar como um ambiente no qual muitos tinham uma vida de “depravação” – quanto dos interiores, isto é, a angústia de sentimentos conflitantes quanto à sua própria sexualidade e identidade. Baldwin pregou dos quatorze aos dezessete anos, quando se afastou da igreja, ao ser abalado por uma crise de fé e concluir que aquele era um ambiente marcado pela hipocrisia. Não obstante,

---

<sup>34</sup> Tradução livre. No original: “*Jimmy was, in any case, so frightened by what he later called his ‘violation’ that [...] he ‘found the Lord’ in order to protect himself. Religion, he hoped, could mean ‘safety’, safety from himself, who at age fourteen had become, he feared, ‘one of the most depraved people on Earth’.*”

A experiência na igreja foi tão importante para o desenvolvimento de Baldwin como escritor e porta-voz quanto seus relacionamentos com professores como Countee Cullen e Herman Porter e sua leitura precoce de Stowe e Dickens. No púlpito, ele aprendeu a usar a retórica de forma eficaz. E aprendeu sobre cadência, sobre discurso comedido. Acima de tudo, ele foi afetado – e até mesmo entusiasmado – pelo senso de “poder e glória” que acompanhava o uso eficaz da “Palavra”. [...] Sua experiência no púlpito foi uma antecipação do que ele sentiria mais tarde como escritor e orador. (Leeming, 1994, p. 43)<sup>35</sup>

Baldwin nos conta sobre esses anos de formação e sua jornada inicial para se estabelecer enquanto escritor na “Nota autobiográfica” que abre seu primeiro livro de ensaios, *Notas de um filho nativo*:

Nasci no Harlem há 31 anos. Comecei a esboçar romances mais ou menos na época em que aprendi a ler. A história da minha infância é a fantasia deprimente de sempre; deixemo-la de lado com a observação sucinta de que eu jamais cogitaria vivê-la de novo. Naquela época, minha mãe tinha o hábito irritante e misterioso de ter bebês. À medida em que eles iam nascendo, eu cuidava deles com uma das mãos enquanto segurava um livro com a outra. [...] Devo também confessar que eu escrevia – muito – e que meu primeiro triunfo profissional, ou ao menos minha primeira produção escrita a ser publicada, ocorreu quando eu estava com doze anos, mais ou menos [...]. Também escrevia peças teatrais e compunha canções, uma das quais me valeu uma carta elogiosa do prefeito La Guardia, e poemas, sobre os quais quanto menos for dito, melhor. Tudo isso encantava minha mãe, mas não meu pai; ele queria que eu me tornasse um pregador. Aos catorze anos, comecei a pregar, e aos dezessete parei. Logo em seguida saí de casa. Durante algum tempo, sabe Deus quanto, batalhei no mundo do comércio e da indústria [...] e por volta dos 21 anos escrevi um trecho de romance para obter uma bolsa, a Saxton Fellowship. Aos 22 anos, terminei de receber a bolsa, não consegui publicar o romance, comecei a trabalhar como garçom num restaurante em Greenwich Village e a escrever resenhas de livros – principalmente sobre o problema do negro, assunto no qual me tornei automaticamente especialista, graças à cor da minha pele. [...] aos 24 anos, decidi parar de resenhar livros sobre o problema do negro – que, na época, era apenas um pouco menos horrível nos livros do que era na vida real –, fiz as malas e fui para a França, onde consegui concluir, Deus sabe como, *Go Tell It on the Mountain*. (Baldwin, 2020, p. 20-21)

Tais apontamentos são relevantes no sentido de demonstrar a importância que o autor sempre deu ao que ele chamava de sua “vocação”. De fato, desde jovem Baldwin se encontrava no centro de um dilema que marcou sua vida: o contraste entre a realidade

---

<sup>35</sup> Tradução livre. No original: “*The church experience was as important to Baldwin’s development as a writer and spokesman as were his relationships with teachers like Countee Cullen and Herman Porter and his early reading of Stowe and Dickens. In the pulpit he learned to use rhetoric effectively. And he learned about cadence, about measured speech. Most of all, he was affected – even thrilled – by the sense of the ‘power and glory’ that came with the effective use of ‘the Word’.* [...] *His experience in the pulpit was a precursor of what he would later feel as a writer and speechmaker.*”

de ser um homem negro e pobre, em uma região periférica de Nova York, e o seu desejo de ganhar a vida como artista. Sua busca pelo contato com o universo das letras e da intelectualidade era, inclusive, uma razão de constante conflito com seu pai e, em inúmeras ocasiões, ele usou disso para confrontá-lo.

Deve-se ter em mente que estamos tratando dos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940, uma época anterior ao movimento pelos Direitos Civis. Parecia, então, quase inimaginável para um jovem do Harlem a ideia de se sustentar de sua escrita e adquirir relevância nacional como artista. No entanto, Baldwin encontrou modelos nos quais se inspirar para manter viva sua vontade. Nesse sentido, foram particularmente importantes duas figuras: Richard Wright, apesar da posterior divergência entre os autores que se seguiu à crítica que Baldwin fez a seu trabalho; e Beauford Delaney, uma espécie de padrinho artístico, que o tomou como pupilo e o ensinou a lidar com a realidade de ser um jovem negro aspirante a artista.

Quanto à situação política e social, pode-se dizer que era uma época de contradições. A conjuntura no Norte era, certamente, menos negativa do que no Sul, onde as legislações segregacionistas e o racismo eram vivenciados de forma mais intensa. Isso não significa, contudo, que a população negra no Norte não era também vítima desses males, apesar dos esforços do liberalismo branco para mascarar a realidade. Sobretudo por meio de políticas econômicas excludentes, pela violência policial, por abusos judiciais e práticas racistas no cotidiano, os afro-americanos eram ainda tratados como “cidadãos de segunda classe”, cujos direitos estavam sempre à mercê da minoria branca que os subjugava. No entanto, esse período foi também a época do florescimento do movimento negro, da criação de associações que lutavam pelos direitos dessa população, da propagação de ideias como o pan-africanismo, a negritude e o nacionalismo negro (cf. Deburg, 1997), do início das “revoltas” urbanas como meio de expressão para a insatisfação e de busca por justiça. Do ponto de vista artístico, podemos citar como marca expressiva daquele momento o Renascimento do Harlem<sup>36</sup>, que teve início na década de

---

<sup>36</sup> *Harlem Renaissance* é o nome pelo qual se designa um período de intensa produção cultural, que se estendeu pela década de 1920, nos Estados Unidos. Durante esse movimento, diversos artistas negros ganharam notoriedade e projetaram-se nacionalmente, ultrapassando os limites do bairro do Harlem, onde o fenômeno teve início. De maneira geral, pode-se afirmar que as práticas culturais que compunham o “Renascimento do Harlem” tinham como característica compartilhada o impulso de valorização de culturas tradicionalmente marginalizadas. Para aprofundamento sobre o tópico, cf. Locke (1925), Baker Jr. (1987), Huggins (1995).

1920. Assim, formavam-se nesses anos as bases do movimento que daria origem à “Era dos Direitos Civis”.

Apesar disso, o panorama da opressão relacionado às questões raciais se mostrou um peso grande demais para Baldwin suportar naquele momento. A partir de uma ocasião, narrada em *Notas de um filho nativo*, em que ele tentou agredir uma garçonne após ela se negar a atendê-lo em um restaurante, pois ali “não se servia pessoas de cor”, Baldwin refletiu sobre os perigos de ceder ao ódio que o racismo instalava no coração de pessoas negras. Chegando à conclusão de que seria capaz, de fato, de assassinar uma pessoa, ele pensou em seu pai, que – de acordo com ele – havia morrido “consumido pela paranoia” e se tornado um “prisioneiro de seus pavores” (Baldwin, 2020, p. 82). David Baldwin odiava e possuía um profundo ressentimento e desconfiança em relação às pessoas brancas, fruto de sua experiência com o mundo racista em que estava inserido, e seu filho temia estar seguindo o mesmo caminho. Ele decidiu que precisava se distanciar fisicamente de sua terra, a fim de não ceder à angústia e ao desespero, e cumprir sua “missão” de se tornar um escritor. Assim, em novembro de 1948, Baldwin se mudou para Paris.

Ao fugir dos Estados Unidos para Paris, Baldwin estava seguindo uma longa linha de americanos – especialmente negros – nas artes. Mais importante ainda, seu antigo mentor Richard Wright havia encontrado refúgio e sucesso lá. Ele afirmava que precisava se distanciar de seu país para que pudesse se tornar o escritor que desejava ser. Mas um motivo igualmente convincente para a mudança foi a necessidade de confrontar, em um novo contexto, os problemas pessoais que, desde os dias no púlpito do Harlem, haviam minado seu papel como testemunha. Baldwin queria tempo e um novo espaço para confrontar seu próprio mundo interior. [...] Sua fuga para Paris foi uma tentativa desesperada de “enganar a destruição” que ele temia que fosse seu destino em Nova York. (Leeming, 1994, p. 77)<sup>37</sup>

Em Paris, Baldwin inicialmente adotou uma vida boêmia e um pouco caótica, cercando-se de pessoas que compunham a cena intelectual e artística parisiense. Assim, construiu-se o modelo da sua “comitiva”, isto é, o grupo com o qual ele convivia

---

<sup>37</sup> Tradução livre. No original: “*In fleeing America for Paris, Baldwin was following a long line of Americans – especially black Americans – in the arts. Most important, his old mentor Richard Wright had found refuge and success there. He maintained that he needed distance from the racial realities at home so that he could become the writer he wanted to be. But an equally compelling reason for the move was the need to confront in a new context the personal problems that, since the days in the Harlem pulpit, had undermined his role as a witness. Baldwin wanted time and new space in which to confront his own inner world. [...] His flight to Paris was a desperate attempt to “cheat the destruction” which he feared would be his fate in New York.*”

frequentemente e que o acompanhava em seus empreendimentos e viagens, modelo esse que durou todo o resto de sua vida, ainda que com alterações em sua composição, a depender da época. Nesse período, também, ele se permitiu uma avaliação mais profunda de sua própria identidade, adquirindo mais liberdade para lidar, por exemplo, com sua sexualidade.

Em Paris, ele se lançou ou se deixou arrastar para uma vida de expatriado dominada por uma busca frenética pelo tipo de companhia que atenderia ao seu desejo de ser amado por quem ele era, não como um filho, irmão ou um homem negro, mas como um ser humano com necessidades de carne e osso. O resultado final de sua vida caótica e não convencional em Paris, durante seus vinte anos, foi um confronto direto com sua própria identidade enquanto homem e escritor, um confronto que ocorreu com uma franqueza e velocidade que teriam sido improváveis em Nova York. (Leeming, 1994, p. 77)<sup>38</sup>

A vida como um expatriado foi responsável ainda pelo enfrentamento do que Baldwin chamava da questão de sua “herança”, isto é, o fato de ser um homem negro e as implicações que tal fato carregava. Seu ensaio “Um estranho na aldeia” elucida bem esse ponto. Ainda que tenha sido escrito em relação à sua estadia em uma vila na Suíça, pode-se estender a reflexão para sua experiência na Europa de maneira geral. Ao discutir o estranhamento dos habitantes da vila ao se depararem com a primeira pessoa negra que haviam visto na vida, ele chega à conclusão de que há algo intrinsecamente peculiar na experiência do negro americano.

Pois a história do negro americano é singular também sob outro aspecto: a questão de sua humanidade, e de seus decorrentes direitos como ser humano, tornou-se uma questão candente para várias gerações de americanos, tão candente que acabou sendo uma das questões usadas para dividir a nação. É dela que emergiu o veneno do epíteto *Nigger!*. Trata-se de uma questão que a Europa nunca teve de enfrentar, e é por isso que, com toda a sinceridade, a Europa não consegue entender como ou por que essa questão surgiu, por que seus efeitos são tantas vezes desastrosos e sempre tão imprevisíveis, por que ela se recusa até hoje a se deixar resolver. As possessões da Europa habitadas por negros permaneceram – como ainda permanecem – na condição de colônias europeias, e à distância em que se encontram não representam nenhuma ameaça à identidade europeia. Se elas de fato constituíram um problema para a consciência europeia, foi um problema que permaneceu confortavelmente abstrato: na verdade, o homem negro, enquanto homem, não

---

<sup>38</sup> Tradução livre. No original: “*In Paris, he threw himself or allowed himself to be drawn into an expatriate life dominated by a frantic search for the kind of companionship that would answer his craving to be loved for himself, not as a son or as a brother or as a black man, but as a human being with flesh-and-blood needs. The end result of his chaotic and unconventional life in Paris during his twenties was a head-on confrontation with his own identity as a man and a writer, a confrontation that occurred with a directness and speed that would have been unlikely in New York.*”

existia para a Europa. Mas nos Estados Unidos, mesmo na condição de escravo, ele era uma parte inescapável do tecido social geral, e nenhum americano poderia deixar de assumir uma atitude em relação a ele. Os americanos tentam até hoje fazer do negro uma abstração, mas a própria natureza dessas abstrações revela os efeitos tremendos que a presença do negro tem sobre o caráter americano. (Baldwin, 2020, p. 142)

A fuga para Paris, portanto, permitiu a ele o distanciamento necessário e, paradoxalmente, um confronto direto com as questões maiores que o preocupavam naquele período. A interpretação proposta pela biografia é a de que talvez, por isso, ele tenha conseguido enfim superar a barreira que se impunha até o momento e finalizar seu primeiro romance, *Go Tell It on the Mountain*, provando para si mesmo – e também para sua família – que seu desejo de se tornar um escritor era um empreendimento sério e possível.

Assim, os três meses em Loèche, no inverno de 1951-52, viram um confronto não apenas com seu romance autobiográfico, mas com sua identidade como americano e como afro-americano não-europeu. Os dois confrontos se fundiram bem. A estadia no vilarejo e seu sentimento de alienação como negro em um ambiente europeu fizeram com que ele ansiasse por casa, família e raízes. Mas ele sabia que, para voltar para casa, teria de terminar o romance que tinha ido à Europa para escrever. [...] Ele poderia voltar agora, porque em *Go Tell It on the Mountain* ele havia enfrentado algo em si mesmo e em sua história que possibilitou, pelo menos, uma reconciliação parcial com o fantasma de seu padrasto. E ele poderia voltar como o romancista que sempre disse que era. (Leeming, 1994, p. 102)<sup>39</sup>

Voltaremos a discutir os detalhes do momento de produção e publicação de *Go Tell It* mais adiante neste capítulo. Por ora, o importante é ter em mente que foi a partir daí que Baldwin consolidou seu nome no cenário literário. Com a subsequente publicação de *The Amen Corner* e *Notas de um filho nativo*, ele firmou sua reputação enquanto escritor e porta-voz da “questão do negro” nos Estados Unidos. Na década de 1950, período em que Baldwin publicou esses primeiros livros, teve início a chamada “Era dos Direitos Civis”.

---

<sup>39</sup> Tradução livre. No original: “Thus, the three months in Loèche in the winter of 1951-52 saw a confrontation not only with his autobiographical novel but with his identity as an American and as a non-European African-American. The two confrontations melded well. The village stay and his sense of alienation as a black in a European setting made him long for home, family, and roots. But he knew that in order to return home he would have to finish the novel that he had gone to Europe to write. [...] He could go now, because in *Go Tell It on the Mountain* he had faced something in himself and in his history which made possible at least a partial reconciliation with his stepfather’s ghost. And he could go as the novelist he had always said he was.”

Desde a decisão da Suprema Corte dos EUA, no caso *Brown vs. Board of Education*, em 1954, que declarou inconstitucional a segregação na educação pública, até a famosa Marcha de Selma a Montgomery, Alabama, em 1965, a demanda pelo fim da segregação legal e da discriminação no voto, na moradia, na educação, no emprego e nas acomodações públicas foi a questão social e política dominante enfrentada pela população americana. (Collier-Thomas, Franklin, 2001, p. 2)<sup>40</sup>

Com a crescente turbulência do movimento pelos Direitos Civis e o desenrolar de casos emblemáticos de prisões e assassinatos de líderes ativistas e da juventude negra nos EUA, Baldwin se sentiu cada vez mais culpado por seu distanciamento como sujeito expatriado. Ele decidiu, então, que precisava “voltar para casa” e, em especial, visitar o Sul, onde as tensões eram mais palpáveis. Assim ele fez, encontrando-se com diversas figuras proeminentes do movimento e engajando-se de fato na luta pelo fim da segregação racial. No entanto, Baldwin não conseguia suportar por muito tempo estar tão próximo dos conflitos que assolavam seu país, tendo estabelecido um padrão de comportamento que envolvia “uma vida social que consome muito tempo e dinheiro, e é emocionalmente esgotante, seguida por uma fuga para o isolamento” (Leeming, 1994, p. 190)<sup>41</sup>. Dessa forma, pelos próximos anos, ele adentrou um período de intensa produção – uma vez que trabalhou na escrita de diversos ensaios, bem como dos livros *O quarto de Giovanni*, *Nobody Knows My Name* e *Terra estranha* –, enquanto alternava sua estadia entre os EUA e a Europa e fazia múltiplas viagens, como a Israel, Istambul e diversos países em África.

Baldwin chegou a uma decisão. Ele não podia desistir dos Estados Unidos e não podia desistir da Europa. Ele não seria nem um expatriado nem um residente americano em tempo integral. Ele estava condenado a fazer malabarismos entre sua missão profética como americano e seu estado profundamente complexo e confuso como James Baldwin, o indivíduo. De agora em diante, ele se resignaria a se tornar um “viajante transatlântico... um estranho em toda parte”. (Leeming, 1994, p. 229)<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução livre. No original: “From the U.S. Supreme Court's *Brown v. Board of Education* decision in 1954 declaring segregation in public education unconstitutional to the famous Selma to Montgomery, Alabama March in 1965, the demand for an end to legal segregation and discrimination in voting, housing, education, employment, and public accommodations was the dominant social and political issue facing the American population.”

<sup>41</sup> Tradução livre. No original: “a time-consuming, money-consuming, emotionally draining social life followed by an escape into isolation”.

<sup>42</sup> Tradução livre. No original: “[...] Baldwin came to a decision. He could not give up America, and he could not give up Europe. He would be neither an expatriate nor a full-time American resident. He was doomed to juggle his prophetic mission as an American with his deeply complex and confused state as

O fato de não estar fisicamente presente nos EUA por todo o tempo, contudo, não diminuiu seu envolvimento com a causa dos Direitos Civis. Pelo contrário, durante a década de 1960, vemos seu engajamento ativo e também sua progressiva radicalização no que concerne à questão racial; isto é, o tom conciliador de seus primeiros escritos vai dando lugar a um posicionamento mais duro em relação à população branca. Essa atitude pode ser explicada, em parte, pelo fascínio que ele desenvolve pela juventude do movimento negro, que o criticava justamente por achá-lo muito brando em suas colocações, mas também pode ser vista como consequência do agravamento das tensões raciais, que se deu a partir da retaliação sofrida pela luta por justiça e da Guerra do Vietnã.

A morte de Malcolm X o havia radicalizado. A nova preocupação de [Martin Luther] King com as cidades do interior do Norte foi uma mudança útil, e Baldwin apoiaria totalmente a associação do movimento de King com a causa contra a Guerra do Vietnã a partir de abril de 1966. [...] Apesar de concordar com King e com a maioria dos liberais brancos sobre a questão do Vietnã, Baldwin, como muitos outros intelectuais negros, estava frustrado com o próprio movimento pelos direitos civis. Era necessário algo novo, algo que falasse da desilusão que ele e outros sentiam em relação ao compromisso dos liberais brancos e dos negros que se deixavam dominar pelos brancos no movimento. (Leeming, 1994, p. 307)<sup>43</sup>

Deve-se lembrar, ainda, que se trata do período da Guerra Fria, no qual imperava uma paranoia quanto aos “elementos subversivos” da sociedade. Encaixavam-se nessa categoria não somente indivíduos abertamente filiados à ideologia marxista, mas também qualquer um que se propusesse a ser de alguma forma disruptivo da ordem social. Nesse sentido, o caso de Baldwin não era diferente, tendo sido ele até mesmo vigiado por instâncias governamentais e possuído uma ficha no FBI.

Apesar disso e das críticas que a nova geração de ativistas e intelectuais negros dirigiam a ele, Baldwin permaneceu uma figura relevante no cenário nacional. Nessa fase, ele começou a ser requisitado como professor e palestrante em universidades. Sua

---

*James Baldwin the individual. He would from now on resign himself to becoming a 'transatlantic commuter... a stranger everywhere'.*”

<sup>43</sup> Tradução livre. No original: “*Malcolm X's death had radicalized him. King's new concern for the inner cities of the North was a useful turn, and Baldwin would fully support King's association of the movement with the anti-Vietnam War cause beginning in April of 1966. [...] In spite of his agreement with King and the majority of white liberals on the subject of Vietnam, Baldwin, like many other black intellectuals, was frustrated with the civil rights movement itself. Something new as needed, something that would speak to the disillusionment he and other felt about the commitment of white liberals and of black who allowed themselves to be dominated by whites in the movement.*”

produção literária passou a ser ainda mais introspectiva, uma forma de reflexão sobre sua vida e seu lugar no mundo naquele momento, e sobre o que ele havia passado para chegar até lá. Ainda que tivesse alcançado seu objetivo de se tornar um autor reconhecido, a nível pessoal sua situação não parecia satisfatória. Sua maior frustração era não ter sido capaz de encontrar o amor nos moldes que sempre desejara. Os períodos de depressão e o flerte com ideias suicidas permaneceram uma constante até o fim de sua vida.

Em seus últimos anos, Baldwin viveu a maior parte do tempo na casa que havia adquirido em Saint-Paul-de-Vence, cercado por sua usual “comitiva”. Após seu adoecimento e o diagnóstico de câncer no esôfago, ele oscilou entre períodos de intensa depressão e de ânimo e produtividade. Na época, seus trabalhos se concentravam em torno de dois projetos: *Remember This House*, um livro sobre suas memórias e impressões sobre três grandes líderes do movimento pelos Direitos Civis – Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King Jr. –, que nunca chegou a ser publicado; e *The Welcome Table*, sua última peça, inspirada no cenário de sua casa em Saint-Paul e nas reflexões de um homem forçado a encarar a própria vida, frente à possibilidade iminente da sua morte. Em dezembro de 1987, Baldwin faleceu em sua casa na França. Seu corpo foi levado de volta aos Estados Unidos para o sepultamento. Seu velório, em Nova York, contou com a presença de familiares e amigos, bem como de figuras ilustres como Maya Angelou, Toni Morrison e Amiri Baraka.

Em suma, é um consenso entre os biógrafos e intérpretes da vida e obra de Baldwin que sua trajetória foi – como foram seus escritos – marcada pela complexidade. Sempre um “estranho em todos os lugares”, James Baldwin viveu condenado ao dilema de nunca se sentir totalmente pertencente ou completamente alheio ao meio em que estava inserido. Sua existência se deu em um período de extrema turbulência social e ele foi testemunha das grandes transformações que definiram os meados do século XX no mundo ocidental. Suas obras, assim como sua atuação pública, influenciaram as novas gerações e seu pensamento continua de extrema relevância para a compreensão da realidade que nos cerca hoje.

## **2.2. Ficção, autobiografia, autoficção e romance de formação**

A fim de iniciar a discussão acerca da presença e reelaboração de elementos autobiográficos no romance de Baldwin, é preciso antes pontuar que a crítica biográfica tem passado por uma reformulação de seus parâmetros. O fascínio pelo biográfico data de tempos longínquos, mas foi especialmente quando a categoria de autoria começou a ganhar importância ímpar, a partir do desenvolvimento da ideia moderna de individualidade, que ele ganhou força expressiva. Durante o século XIX e mesmo no início do XX, o encanto pela relação entre vida e obra de autores era tamanho que vemos a publicação de inúmeras biografias e autobiografias, bem como o crescente desenvolvimento de uma crítica literária especializada que se voltava para essa questão, a crítica biográfica (cf. Dosse, 2009). A maioria dos críticos de então passou a investigar os fatos vivenciados pelos escritores e compará-los aos fatos narrados nas obras, bem como a traçar perfis biográficos que combinassem com a imagem que tinham dos autores a partir de seus trabalhos, em uma tendência teórica que convencionou-se denominar de biografismo, cujos moldes encontram-se presentes na metodologia do crítico literário francês Charles Sainte-Beuve.

Com o desenvolvimento de novas perspectivas teóricas durante o século XX, como o Formalismo Russo, o New Criticism e o Estruturalismo, começa-se a questionar a posição do autor perante o texto literário. Abolindo a ideia de intencionalidade autoral, isto é, tirando a relevância da intenção do autor para a interpretação de uma obra e isolando o texto de seu contexto histórico através da concepção de que ele é autossuficiente, importando somente sua organização interna, a Teoria Literária opera um esforço para assegurar sua autonomia em relação aos campos da História e da Psicologia (Compagnon, 1999, p. 48). Nesse movimento, acaba-se por “eliminar” o autor, reduzindo-se drasticamente a importância dessa figura para os Estudos Literários. Não é estranho, portanto, que a crítica biográfica tenha enfraquecido neste período.

Dois textos merecem destaque para o entendimento dessa perspectiva: “A morte do autor”, de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1967, e *O que é um autor?*, de Michel Foucault, extraído de uma palestra proferida em 1969. Para Barthes, é preciso romper com a tradição da história literária de identificar na escrita um movimento confessional.

[...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas

paixões; [...] a *explicação* da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”. (Barthes, 2004, p. 58)

Barthes defende, ainda, que o autor é uma persona produzida pela modernidade e que, a partir de seu afastamento – ou sua “morte” –, torna-se possível focar no que realmente importa, a linguagem, que deve ser interpretada pelo leitor.

A proposta era questionar radicalmente toda e qualquer origem em função do entendimento do texto enquanto um espaço não unificado de dispersão e disseminação de significados fora de controle. Um texto passa, portanto, a ser visto como um intertexto que nenhum autor pode controlar porque cada significado alude não a um ou mais sentidos específicos (ou seja, a uma pluralidade controlável de significados), mas a uma multiplicidade sem limites porque desprovida de centro ou origem. (Bellei, 2014, p. 164)

Tal ideia, portanto, representa um abalo para a crítica literária, na medida em que impossibilita a pretensão de determinar um sentido fechado para um texto literário.

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu. (Barthes, 2004, p. 63)

O texto de Foucault surge como uma extensão da provocação feita por Barthes. Por meio do conceito de função autoral, Foucault (2011) reflete sobre o significado atribuído à figura do autor e tece uma crítica à maneira pela qual sua função se tornou, ao longo do tempo, uma forma de conferir estatuto ou valor a um discurso. Entendendo a função autoral como uma posição de tirania, na medida em que o autor atua como força repressiva do discurso (Bellei, 2014, p. 167), Foucault estabelece que a “necessidade do autor está, portanto, associada à fobia cultural da proliferação e disseminação desordenada e descontrolada de sentidos” (Bellei, 2014, p. 167).

Apesar da continuidade, no senso comum, da presença do biografismo, Barthes e Foucault estavam corretos quanto ao estremecimento que tais questionamentos promoveriam na crítica literária. A crítica biográfica, por ser primordialmente um tipo de discurso crítico que se voltava para a relação vida-obra, evidentemente foi muito

combatida e perdeu força no campo dos Estudos Literários. Não obstante, pesquisas mais recentes têm apontado um retorno da preocupação com o autor e a volta de uma crítica biográfica, ainda que reformulada. Trabalhos como o de Doubrovsky (1977), Klinger (2012) e Arfuch (2010), por exemplo, evidenciam tal movimento. No campo dos Estudos Literários do Brasil, Eneida Maria de Souza (2011) é referência para a compreensão dessa nova crítica biográfica. Para ela, há uma diferença fundamental entre essa e a antiga crítica biográfica, que consiste no rompimento com a concepção tradicional da mimese e na transferência do foco investigativo para outra direção.

A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor [...]. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. [...] o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação. (Souza, 2011, p. 20)

A crítica biográfica contemporânea, então, não deve incorrer nos mesmos equívocos do passado, mas antes pensar a relação entre real e ficcional sob outros parâmetros, prestando atenção sobretudo aos processos de abstração, transformação e criação que permitem “considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção” (Souza, 2011, p. 21). Abandonando, portanto, o tradicional biografismo, no qual a relação entre vida e obra era tomada como um espelho – isto é, como se a obra refletisse e fosse um produto da experiência concreta de seu autor –, a nova crítica biográfica se volta para outras questões. Assistimos agora a uma “volta do autor”, não mais sob a ótica da mimese do real, mas antes sob novas perspectivas teóricas, cuja preocupação se concentra no funcionamento dos processos de ficcionalização. Assim,

A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do século 20. O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (Souza, 2011, p. 21)

Ao falar de ficcionalização, contudo, é preciso ter como base o entendimento do que consiste a ficção. Para Iser (2002), a clara oposição entre ficção e realidade que se tem no senso comum não pode ser tomada enquanto verdade no texto literário.

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, nele reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (*die Zuriüstung eines Imaginären*). (Iser, 2002, p. 957)

Dessa forma, para o autor, o componente fictício se estabelece a partir da presença desse terceiro elemento que se impõe na relação entre texto e realidade: o imaginário. Seguindo essa linha de pensamento, Saer (2014) também reivindica antes uma aproximação entre ficção e realidade do que uma oposição, afirmando que a ficção possui um caráter duplo, por inevitavelmente misturar o empírico e o imaginário. Assim,

A literatura, cujo terreno não é a realidade, mas o imaginário – a realidade do imaginário –, busca no mundo da imaginação as regiões que ficam entre a fantasia crua, mecânica (a “fantasia”), e aquelas que desaparecem além dos últimos terraços visíveis. Ela busca uma imaginação que, ao mesmo tempo em que é espontânea pelo próprio mecanismo que a produz, pode ter um significado cujas chaves não são exclusivamente individuais, uma imaginação que continuamente se refere ao mundo. (Saer, 2014, p. 187)<sup>44</sup>

Entendendo a ficção como “rearranjo”, Jacques Rancière nos diz:

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, sem seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenação entre atos. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (Rancière *apud* Souza, 2011, p. 12)

---

<sup>44</sup> Tradução livre. No original: “*La literatura, cuyo terreno no es la realidad sino lo imaginario – la realidad de lo imaginario –, busca en el mundo de la imaginación las regiones que están entre la fantasía crua, mecánica (el “fantaseo”), y las que desaparecen más allá de las últimas terrazas visibles. Busca una imaginación que, no obstante ser espontánea por el mecanismo mismo que la produce, pueda tener un sentido cuyas claves no sean exclusivamente individuales, una imaginación que remita continuamente al mundo*”.

Pode-se concluir, portanto, que o literário não reside no âmbito do real, no mundo concreto, tampouco apenas no puramente imaginário. O que se observa, na verdade, é uma combinação entre os dois polos, mediada pela linguagem. A ficção se constitui nesse local em que o imaginário penetra a realidade e, através de mecanismos próprios – os que Iser (2002) chama de “atos de fingir” –, produz algo que não corresponde diretamente ao campo referencial. Mas há ainda outro elemento central para entendê-la. Desenvolvendo os pressupostos estabelecidos por Iser, Luiz Costa Lima (2008) faz distinção entre dois tipos de ficção: a ficção não literária, isto é, a que faz parte das práticas de nosso cotidiano – como a noção de liberdade, por exemplo; e a ficção literária, que é definida por ele a partir de um pressuposto fundamental.

[...] a ficção literária se distingue das ficções cotidianas (conjecturais ou necessárias) porque, ao contrário dessas, ela tende a se pôr em questão, a desnudar-se a si mesma, i.e., a declarar-se ficção. [...] é extremamente comum ouvir-se falar, quando se trata de ficção literária, de como a ficção está próxima da mentira. Embora frequente, esse é um dos maiores absurdos que já escutei. Sua diferença, contudo, é de fácil entendimento. Uma mentira é uma afirmação que se pode desmanchar a qualquer instante; uma mentira supõe uma verdade; eu não minto se não souber qual a verdade. A primeira grande distinção entre mentira e ficção consiste em que a ficção não trabalha *a priori* com a ideia de verdade. A ficção se cruza com a verdade à medida que ela, ficção, se cruza com o mundo, porque, do contrário, seria uma grande paranoia ou uma grande fantasia. [...] O mundo da ficção é um mundo do faz-de-conta, ainda que sério. Essa seriedade faz com que ela se cruze, em seu caminho, com a verdade e/ou que se desnude a si mesma, que se declare ficção. A verdade da ficção é o desnudamento, é o apresentar-se como ficção, o mostrar-se como ficção. (Lima, 2008, p. 174-175)

Os textos ficcionais, contudo, também possuem um valor pragmático. É justamente através desta reelaboração da verdade que se coloca o mundo em perspectiva. Dessa forma, o mundo recriado pelos processos de ficcionalização permite olhar a realidade com outros olhos.

Depois dessa breve exposição sobre a ficção e suas relações com a realidade, podemos passar a discutir a questão da autobiografia, a fim de reunir subsídios para refletir sobre a dimensão autobiográfica do romance de James Baldwin. Para isso, podemos tomar como ponto de partida o trabalho de Lejeune (2008), que se estabeleceu como referência praticamente obrigatória para a discussão dessa categoria por meio da publicação do ensaio “O pacto autobiográfico”. Nele, o autor tenta enfrentar o problema

da definição da autobiografia enquanto um gênero literário, propondo um modelo teórico para sua distinção frente a outros gêneros de escrita de si. Assim, ele propõe que a autobiografia se define por um pacto firmado entre autor e leitor, no qual o primeiro assumiria diante do segundo um compromisso da veracidade. O sinal que marca esse pacto, para Lejeune (2008), é a coincidência do nome próprio, isto é, a identificação entre os componentes da tríade autor, narrador e personagem. Essa proposição levanta alguns problemas, decorrentes da consciência de que o discurso sobre o ser nunca é capaz de se identificar totalmente com o ser. Ao adentrar o campo do discurso, já está necessariamente suposto um certo grau de ficção – deve-se ter mente que falar sobre um fato não é o mesmo que viver ou observar diretamente o fato, pois no discurso operam-se mecanismos como práticas da rememoração e a seletividade, por exemplo. No entanto, para efeitos teóricos, vamos nos ater a essa definição, por hora.

A partir do conceito de pacto autobiográfico, Lejeune (2008) faz, então, uma oposição ao que ele denomina como pacto romanesco, que é definido pela prática patente da não-identidade entre autor, narrador e personagem, que corresponderia a um atestado de ficcionalidade. Contudo, existem textos de ficção em que o leitor, seja por qualquer motivo, tem razões para acreditar em uma identificação entre autor, narrador e personagem, mesmo que ela não seja firmada pela obra. Estabelecem-se, assim, os parâmetros para a definição do conceito de romance autobiográfico, ou seja, uma narrativa que se propõe como ficção, mas que carrega elementos que a identificam ao campo do referencial, do autobiográfico.

Em 1977, tentando solucionar certas tensões que decorriam da teoria de Lejeune, Doubrovsky desenvolve o conceito de autoficção para definir o pacto de seu romance, *Fils*, uma obra na qual existe a identidade entre autor, narrador e personagem, mas, simultaneamente, adota-se a rubrica do “romance”, sinalizando seu caráter ficcional. Desde então, o termo foi apropriado e retrabalhado por inúmeros teóricos e críticos acadêmicos, bem como pelos próprios escritores, mas não parece haver ainda um consenso em sua definição. Como originalmente pensada, a autoficção diz respeito a uma narrativa na qual “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (Noronha, 2014, p. 13).

Percebe-se, todavia, em sua proposta [de Doubrovsky], que o *ficcional* não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de

estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo: “a autoficção, para mim, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si: ‘Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais’.” (Noronha, 2014, p. 13)

A autoficção, assim, apresenta-se como um híbrido dos pactos de Lejeune, na medida em que realiza identidade nominal entre autor, narrador e personagem, mas não assume o compromisso com o não-ficcional. Interessa-nos aqui, sobretudo, a concepção que Doubrovsky (2014) tem da proximidade entre autobiografia e romance.

No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. [...] Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (Doubrovsky, 2014, p. 121-122)

Discutindo o escopo impreciso do conceito de autoficção, Gasparini (2014, p. 203) sugere que há três tipos de ficcionalização do vivido: a ficcionalização inconsciente, a qual ocorre através dos processos comuns a toda reconstrução narrativa; a autofabulação, na qual o autor se insere deliberadamente em situações fantásticas; e a autoficção voluntária – para ele, o único tipo que deve realmente ser denominado de autoficção –, que consiste na passagem da autobiografia à ficção, mantendo a verossimilhança. O autor retoma o conceito de romance autobiográfico de Lejeune e estabelece ainda que esse tipo de narrativa também é marcado pela associação dos dois tipos de contrato de leitura, isto é, o contrato de verdade (que permeia o campo da autobiografia) e o contrato de ficção (que rege o romance).

Dessa forma, percebe-se que, mesmo que não exista um consenso na definição do conceito de autoficção e que a noção de pacto autobiográfico carregue lacunas e problemas, ambos são tentativas de categorização de um tipo de narrativa essencialmente marcada por uma característica comum: a identificação nominal entre autor, narrador e personagem. Considerando que falamos aqui de uma obra que não apresenta tal identificação, usar tais conceitos para defini-la seria um equívoco teórico. Não obstante, *Go Tell It* indubitavelmente é composto por elementos autobiográficos, que passaram por

um processo de ficcionalização. Sendo assim, considero possível utilizar a ideia de romance autobiográfico como um operador de leitura da obra, na medida em que

O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação. (Klinger, 2012, p. 47)

Há, ainda, dois outros conceitos que podem ser úteis no entendimento do livro de James Baldwin: a escrita de si e o romance de formação. Vejamos cada um deles mais detalhadamente. De acordo com Klinger (2012, p. 39), o campo da “escrita de si” é formado por “formas modernas, que compõem uma certa ‘constelação autobiográfica’: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu”. A autora retoma a argumentação de Arfuch (2010), que, por sua vez, parte da ideia de Bakhtin de que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística” (Klinger, 2012, p. 44).

Assim, Arfuch conclui que, ante a impossibilidade de se chegar a uma fórmula clara e total, quer dizer, de distinguir com propriedade entre autobiografia, romance e romance autobiográfico, o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, constituído pelo *valor biográfico*. É neste *espaço* que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças, e onde poderá jogar “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura”. No entanto, Arfuch cuida de não sugerir uma indiferenciação entre autobiografia e ficção. Uma e outra se distinguem pelos *horizontes de expectativa* que geram. (Klinger, 2012, p. 44)

O espaço biográfico, portanto, representa um conceito mais geral para se tratar de narrativas que se situam na fronteira entre o real e o ficcional, abrangendo diversos gêneros e configurações, mas mantendo a característica comum de reter um valor biográfico. Um termo “guarda-chuva”, pode-se dizer, que foi e é utilizado para descrever uma tendência dos escritos contemporâneos, que representam uma volta ao sujeito.

Já no que diz respeito ao romance de formação (*Bildungsroman*), é possível traçar suas origens no esforço da historiografia literária alemã dos séculos XVIII e XIX para atribuir um caráter nacional à literatura, estando, portanto, fortemente marcado por aquele contexto sociohistórico. O *Bildungsroman*, enquanto gênero literário, surge como uma projeção dos ideais da burguesia alemã daquele período e é posteriormente apropriado por outras instâncias, que extrapolam seu estrito contexto de origem (Maas, 2000).

A definição inaugural do *Bildungsroman* por [Karl] Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (Maas, 2000, p. 19)

Apesar de sua concepção muito específica, tendo como grande representante *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, a noção de romance de formação foi sendo transformada ao longo do tempo e, hoje, é concebida como uma “estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal” (Maas, 2000, p. 24). Segundo Maas, a partir de dois alargamentos do conceito de *Bildungsroman* foi possível ampliar o escopo de sua identificação. Em primeiro lugar, a introdução do conceito de *Entwicklungsroman* (romance de desenvolvimento), por Melitta Gerhard, que se refere a obras que “tenham por objeto a problemática do confronto entre o indivíduo e a realidade de sua época, de seu amadurecimento gradual e sua adaptação ao mundo” (Maas, 2000, p. 49). Em segundo, a proposta de Jurgen Jacobs, de que sejam consideradas “pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (Maas, 2000, p. 62).

Diante dessas definições, que ultrapassam a concepção inicial e datada do termo, é cabível interpretar a obra *Go Tell It on the Mountain* também como um romance de formação, na medida em que se trata de uma história cujo centro é um protagonista jovem que, a partir do conflito com si mesmo e com a realidade que o cerca, amadurece e supera suas dificuldades, atingindo uma espécie de paz em relação ao seu destino.

### 2.3. Processos de ficcionalização em *Go Tell It on the Mountain*

Tendo realizado essa retomada teórica sobre os conceitos de ficção, autobiografia, autoficção e romance, podem-se discutir as especificidades dos processos de ficcionalização contidos em *Go Tell It*. Em primeiro lugar, vale resgatar o argumento de Grésillon (2007) acerca do discurso da crítica genética, que estabelece duas séries metafóricas para falar sobre o processo da escrita: a organicista, na qual a escrita se dá à imagem do mundo orgânico, comportando metáforas relacionadas ao ciclo da vida (concepção, parto, nascimento etc.), e o escritor procede à gênese (semelhança com a criação divina); e a construtivista, que se opõe à ideia da escrita como dom/inspiração, focando em metáforas relacionadas ao esforço e ao domínio da técnica (fabricar, moldar etc.). Para a maioria dos críticos genéticos, a escrita perpassa ambos os domínios, sendo ela um lugar de pulsão e cálculo, isto é, que parte da paixão e do desejo do escritor, mas que também é marcada pelo planejamento e pelo esforço contínuo.

Não obstante, interessa-nos especialmente o campo metafórico organicista, tendo em vista que James Baldwin “sempre falou de seus romances em termos de gravidez e nascimento” (Leeming, 1994, p. 400)<sup>45</sup>. Além disso, em diversas cartas e entrevistas, o autor descreve seu processo criativo como algo que vem a ele, naturalmente, quase como se suas histórias e personagens possuíssem vida própria e se impusessem a ele, muitas vezes através de um percurso doloroso. Com *Go Tell It*, o processo não foi diferente, tendo ele descrito o livro como a história que ele precisava escrever antes que pudesse escrever qualquer outra coisa. Seja tal afirmação verdade ou não, importa-nos notar que é nesses termos que Baldwin definiu seu trabalho. Fato é que, ao longo de uma década, ele se esforçou no sentido de encarar os conflitos que permeavam seu imaginário para que pudesse escrever sobre eles em forma de romance, inaugurando seu “método”, que consistia em uma “abordagem semiautobiográfica de questões maiores” (Leeming, 1994, p. 455-456)<sup>46</sup>.

Os críticos buscavam em Baldwin uma ficção realista. O que Baldwin lhes deu foi uma parábola em forma de confissão. Os personagens, os lugares e as situações em seus romances não satisfazem o desejo do público geral de ver o Harlem ou o desejo do leitor político de corroborar opiniões; em vez disso, eles representam aspectos da filosofia do autor e fornecem uma visão da luta e do

<sup>45</sup> Tradução livre. No original: “*always spoke of his novels in terms of pregnancy and birth*”.

<sup>46</sup> Tradução livre. No original: “*semiautobiographical approach to larger issues*”.

preço pago pela criação social e individual da canção da tristeza. (Leeming, 1994, p. 429)<sup>47</sup>

O que nos interessa, portanto, não é comparar as situações e personagens de *Go Tell It on the Mountain* com os acontecimentos e pessoas reais da vida de Baldwin, mas sim observar como ele mobiliza esses componentes autobiográficos para falar de problemas que extrapolam sua própria existência. Um traço comum em toda sua carreira é precisamente esse movimento por meio do qual ele se inspira na realidade testemunhada e a reelabora na ficção, a fim de discutir questões relacionadas a problemas filosóficos e históricos. Assim,

Para Baldwin, o romance era um veículo apropriado para profetizar e testemunhar, assim como era o ensaio. O método em seus romances é consistente. Em cada um deles, Baldwin usa eventos claramente rastreáveis de sua própria vida como base para explorações ficcionais e, às vezes, representações quase alegóricas de sua filosofia de vida. Os romances são mais bem descritos como parábolas modernas – ou como segmentos de uma longa parábola – em que figuras centrais são vítimas ou perpetradores torturados das limitações pessoais e dos problemas sociais mais amplos que são a preocupação específica do autor. (Leeming, 1994, p. 149)<sup>48</sup>

E ainda,

Em *Go Tell It on the Mountain*, ele usou um conjunto de personagens e situações autobiográficas para desenvolver uma metáfora para o surgimento de sua identidade como artista e da identidade do afro-americano por meio do necessário confronto e assimilação de sua história. *Mountain* é um retrato do jovem artista em busca de identidade em seu próprio ambiente étnico. (Leeming, 1994, p. 150)<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Tradução livre. No original: “Critics looked to Baldwin for realist fiction. What Baldwin gave them was parable in the form of confession. The characters, the places, the situations in his novels do not satisfy the general audience’s desire to see Harlem or the political reader’s desire for corroboration of opinions; rather, they represent aspects of their author’s philosophy and provide insight into the struggle behind and the price paid for the social and individual making of the sorrow song.”

<sup>48</sup> Tradução livre. No original: “The novel for Baldwin was a appropriate a vehicle for prophesying and witnessing as the essay was. The method in his novels is consistent. In each of them Baldwin uses clearly traceable events from his own life as a basis for fictional explorations of and sometimes almost allegorical depictions of his philosophy in life. The novels are best described as modern parables – or as segments of a long parable – in which the central figures are tortured perpetrators or victims of those personal limitations and larger social problems that are the author’s particular concern.”

<sup>49</sup> Tradução livre. No original: “In *Go Tell It on the Mountain* he had used a set of autobiographical characters and situations to develop a metaphor for the emergence of his identity as an artist and for the emergence of the African-American’s identity through the necessary confrontation with and assimilation of his history. *Mountain* is a portrait of the Young artist reaching for identity in his own ethnic environment.”

Sustentamos, portanto, que os processos de ficcionalização de sua própria vida que Baldwin opera na escrita de *Go Tell It* não representam apenas sua busca por identidade enquanto um jovem artista, mas uma tentativa de discutir certas questões emergentes na sociedade estadunidense de meados do século XX. Devemos lembrar de que se trata de um período pós-Segunda Guerra Mundial, em meio às turbulências oriundas da Guerra Fria e às crescentes tensões que marcaram a realidade racial nos Estados Unidos. Sua obra, então, tratará desse clima histórico, abordando os problemas que o cercavam e sua própria filosofia enquanto um jovem homem negro. A maneira com que ele o faz será detalhadamente discutida no capítulo a seguir.

### 3. “ELE CONTOU SUA HISTÓRIA FEBRIL”

Fizemos, no capítulo anterior, uma retomada da trajetória pessoal de Baldwin, bem como do contexto histórico no qual ele estava inserido. Partindo do objetivo de pensar a forma pela qual ele mobilizou componentes autobiográficos para tratar de questões morais, filosóficas e históricas mais amplas que sua própria existência, neste capítulo empreenderemos uma análise mais cuidadosa do conteúdo e do nível composicional de *Go Tell It on the Mountain*, alinhada a uma bibliografia que permite a discussão dos tópicos tratados.

Para fins organizacionais, o capítulo será dividido em seis seções: na primeira, será tratada a questão racial e a forma como ela se coloca no livro; na segunda, discutiremos o problema do gênero, a partir das personagens femininas e da relação que elas firmam com os homens presentes em suas vidas; na terceira, abordaremos o tópico da sexualidade e sua ligação à religiosidade; na quarta, veremos como a questão das classes sociais é abordada pela narrativa; na quinta, refletiremos sobre como a obra pode também ser interpretada como o passo inicial da jornada de Baldwin para se entender enquanto um jovem artista. É preciso lembrar, contudo, que tal separação será operada apenas com o intuito de facilitar a compreensão da discussão proposta, tendo em vista que, na realidade da própria obra analisada, tratam-se de tópicos intimamente interligados. Por fim, a sexta seção será dedicada a pensar sobre os aspectos formais da narrativa e sua funcionalidade nos processos de produção de sentido desencadeados pela obra. Compreendemos, assim, que as escolhas narrativas empregadas em sua composição são fundamentais para a reconfiguração ficcional da realidade histórica e biográfica do autor, determinando os efeitos e sentidos desencadeados no leitor pela narrativa.

#### 3.1. O problema da raça

Partindo da crítica de Gayatri Spivak (2010) ao intelectual ocidental, que consiste no apontamento de que tal figura torna-se cúmplice da permanência do subalterno em seu lugar de subalternidade quando o coloca apenas enquanto objeto de conhecimento, reservando para si o lugar de fala, compreendemos o perigo de se posicionar enquanto um intermediário da voz do Outro. Sendo assim, a discussão aqui proposta não busca reivindicar algo, mas antes abrir espaço para a exposição do discurso de sujeitos

subalternos, entendendo-os como “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010, p. 12).

Tratando-se dos Estados Unidos do início do século XX, o sujeito negro é inserido nessa categoria, tendo em vista que a ele era imposto justamente esse local de negação da cidadania plena. Portanto, nesta seção, buscaremos compreender de que forma os conflitos e questões raciais que permeavam o contexto de escrita e publicação de *Go Tell It* são incorporados na narrativa de Baldwin.

Em primeiro lugar, temos a figura de John, um adolescente atormentado pelo conflito interno entre seus próprios anseios e as expectativas da sociedade sobre ele. Batalhando com problemas de autoestima e os sentimentos conflitantes que ele possuía acerca da branquitude, vemos a sua jornada para se entender enquanto um sujeito racializado. Ao deixar o Harlem para ir ao cinema e adentrar a parte majoritariamente branca de Nova York, o menino reflete:

Ele havia lido sobre homens de cor sendo queimados na cadeira elétrica por coisas que não haviam feito; como, em revoltas, eram espancados com porretes; como eram torturados nas prisões; como eram os últimos a serem contratados e os primeiros a serem demitidos. Os negros não viviam nas ruas por onde John andava agora; era proibido; e, no entanto, ele andava por ali e ninguém levantada a mão contra ele. Mas ele se atreveria a entrar na loja de onde uma mulher, agora, saía casualmente, carregando uma grande caixa redonda? Ou nesse apartamento diante do qual um homem estava em pé, vestindo um uniforme brilhante? John sabia que ele não se atreveria, não hoje, e ouvia a risada de seu pai: “*Não, nem amanhã!*”. Para ele, havia a porta dos fundos, e as escadas escuras, e a cozinha ou o porão. Esse mundo não era para ele. Se ele se recusasse a acreditar e quisesse quebrar o pescoço tentando, então poderia tentar até que o sol deixasse de brilhar; eles nunca o deixariam entrar. Na mente de John, então, as pessoas e a avenida passaram por uma mudança, e ele as temia e sabia que um dia poderia odiá-las se Deus não mudasse seu coração. (Baldwin, 2013, p. 35)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Tradução livre. No original: “*He had read about colored men being burned in the electric chair for things they had not done; how in riots they were beaten with clubs; how they were tortured in prisons; how they were the last to be hired and the first to be fired. Niggers did not live on these streets where John now walked; it was forbidden; and yet he walked here, and no one raised a hand against him. But did he dare to enter this shop out of which a woman now casually waked, carrying a great round box? Or this apartment before which a man stood, dressed in a brilliant uniform? John knew he did not dare, not today, and he heard his fathers laugh: "No, nor tomorrow neither!". For him there was the back door, and the dark stairs, and the kitchen or the basement. This world was not for him. If he refused to believe, and wanted to break his neck trying, then he could try until the sun refused to shine; they would never let him enter. In John's mind then, the people and the avenue underwent a change, and he feared them and knew that one day he could hate them if God did not change his heart.*”

Essa passagem, bem como outras similares na obra, é ilustrativa do entendimento que W.E.B. Du Bois<sup>51</sup> (1999) possuía das relações raciais de sua época. Utilizando a metáfora do véu, o autor discute a separação entre dois mundos, um branco e um negro, observando que o sujeito negro estaria sempre no lado obscuro, no qual a luz do sol não consegue penetrar.

[...] o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhoado com uma visão de segundo grau neste mundo americano – um mundo que não lhe concede uma verdadeira consciência de si, mas que lhe permite ver-se por meio da revelação de outro mundo. É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir sua duplicidade – americano, e Negro. (Du Bois, 1999, p. 54)

Esta consciência dupla, assim, diz respeito à internalização da categorização do ser como Outro. Para Carneiro (2005, p. 27), “se o Outro é aquele através do qual o eu se constitui, o Outrem será aquele intrinsecamente negado pelo ser, o limite de alteridade que o ser concede reconhecer e se espelhar”. Historicamente, a necessidade de categorização do “Outro” se intensifica a partir do colonialismo: deslocando o entendimento dos povos originários de África, Ásia e Américas da esfera religiosa para a da “racionalidade”, a intelectualidade europeia apropria-se do conceito de raça já existente nas ciências naturais para explicar a variabilidade humana (Munanga, 2003).

Infelizmente, desde o início, eles se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca” foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela” [...] (Munanga, 2003, p. 5)

A teoria pseudocientífica da raciologia, então, foi utilizada para justificar sistemas de dominação baseados na questão racial, como foram a escravidão e o colonialismo (Schwarcz, 1993). A partir da distorção de teorias científicas como o evolucionismo, a

---

<sup>51</sup> Du Bois foi um dos maiores expoentes do movimento negro nos Estados Unidos. Fundador da Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP) e um dos líderes do movimento pan-africanista, ele dedicou sua vida ao ativismo pela justiça para pessoas racializadas. Suas múltiplas obras tratam da questão do negro nos Estados Unidos e no mundo, tendo impactado enormemente as gerações que o seguiram.

intelectualidade europeia criou uma “justificativa” para a dinâmica de poder e dominação sobre outros povos. Os problemas sociais gerados por tal situação são sentidos ainda hoje, impregnados na estrutura que fundamentou a construção da sociedade que entendemos como moderna. Compreendendo a raça como categoria “fantasmagórica” (Mbembe, 2014), portanto, pois não se baseia em nenhum critério de realidade, percebemos que a construção do Outro enquanto não-ser – isto é, um sujeito destituído de sua qualidade humana – se deu no sentido de subjugar e permitir a exploração de determinadas coletividades.

A sustentabilidade do ideário racista depende de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro. É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta aquilo que o ideário lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa se naturalizar. (Carneiro, 2005, p. 29)

A partir dessa lógica, vemos a perpetuação de mecanismos de exclusão social cujo objetivo é precisamente manter esses indivíduos no lugar que lhes foi atribuído pelo ideário racista. Assim, nega-se o acesso desses sujeitos subalternizados a determinadas esferas da experiência social, como, por exemplo, o campo do conhecimento e da cultura. De acordo com Quijano (2005), a hierarquização das raças promovida pela colonialidade do poder proporcionou uma divisão das relações sociais – e, em especial, das relações de trabalho –, segundo a qual ficaria reservado aos brancos o lugar do civilizado, do pensante, do trabalho intelectual e da produção cultural, enquanto aos racializados se reservaria o local da barbárie, do irracional, do trabalho manual, da ausência de História e cultura, da anti-civilidade. Não por coincidência, Du Bois (1999, p. 54) postula que

A história do negro americano é a história dessa luta: este anseio por atingir a humanidade consciente, por fundir sua dupla individualidade em um eu melhor e mais verdadeiro. [...] Este, então, é o propósito de sua luta: ser um colaborador no reino da cultura, escapar da morte e do isolamento, administrar e utilizar o melhor de sua potência e do seu gênio latente.

John Grimes, personagem principal do romance de Baldwin, ao chegar à percepção do potencial de seu intelecto, reconhece a capacidade de escapar da opressão de seu pai, na medida em que

Embora seu pai possa chicotear seu corpo e controlar suas ações, coisas que são visíveis para ele, ele não pode controlar sua mente. Nesse local privado, de pensamentos invisíveis e de um potencial de fuga mental das restrições físicas, John descobre a chave para entender e superar situações difíceis. (Harris, 1996, p. 10-11)<sup>52</sup>

Mas, tão importante quanto este aspecto, reconhecer as possibilidades que se abrem diante dele em razão de seu potencial intelectual significa também se rebelar contra esse local estabelecido pela lógica racista, na qual o negro seria impossibilitado de ocupar o papel da civilidade.

A diretora, uma mulher de cabelos brancos e rosto de ferro, olhou para ele.

“Você é um garoto muito inteligente, John Grimes”, disse ela. “Continue fazendo um bom trabalho”.

Então, ela saiu da sala.

Aquele momento lhe deu, a partir de então, se não uma arma, pelo menos um escudo; ele percebeu totalmente, sem acreditar ou entender, que tinha em si mesmo um poder que faltava às outras pessoas; que ele poderia usá-lo para se salvar, para se elevar; e que, talvez, com esse poder ele pudesse um dia conquistar o amor que tanto desejava. (Baldwin, 2013, p. 14-15)<sup>53</sup>

Baldwin, assim como Du Bois (1999), acreditava no poder de uma educação voltada para a cultura e o aprimoramento filosófico como a chave para a emancipação. Isso fica visível não apenas no personagem de John, mas também de Richard. Na subseção intitulada “*Elizabeth’s Prayer*”, somos apresentados a essa figura extremamente interessante, que se revela como o pai biológico de John, do qual ele nunca teve conhecimento devido à sua morte precoce. Pode-se considerar que Richard encarna os ideais de Baldwin quanto à necessidade de educação – não em seu sentido formal, institucionalizado, mas antes no sentido de esclarecimento e apreensão do mundo – para

---

<sup>52</sup> Tradução livre. No original: “*Although his father can whip his body and control his actions, things that are visible to him, he cannot control his mind. In that private place of invisible thoughts and the potential for mental escape from physical restraints, John uncovers the key to understanding and working through difficult situations.*”

<sup>53</sup> Tradução livre. No original: “*The principal, a woman with white hair and an iron face, looked down at him.*

*"You're a very bright boy, John Grimes," she said. "Keep up the good work."*

*Then she walked out of the room.*

*That moment gave him, from that time on, if not a weapon at least a shield; he apprehended totally, without belief or understanding, that he had in himself a power that other people lacked; that he could use this to save himself, to raise himself; and that, perhaps, with this power he might one day win that love which he so longed for.”*

o entendimento da posição do sujeito racializado na sociedade e, conseqüentemente, da possibilidade de questioná-la.

“Bem, talvez, vamos a um museu”.

Na primeira vez que ele sugeriu isso, ela perguntou, em pânico, se permitiriam que eles entrassem.

“Claro, eles deixam os negros entrarem”, disse Richard. “Nós também não temos que ser educados – para viver com os filhos da puta?” [...].

E quando ele a levava ao Museu de História Natural ou ao *Metropolitan Museum of Art*, onde era quase certo que eles seriam os únicos negros, e a guiava pelos corredores, que nunca deixaram de ser, em sua imaginação, tão frios quanto lápides, era então que ela via outra vida nele. Isso nunca deixou de assustá-la, essa paixão que ele trazia por algo que ela não conseguia entender.

Pois ela nunca entendeu – pelo menos não com sua mente – o que, com tanta incandescência, ele tentava lhe dizer naquelas tardes de sábado. Ela não conseguia encontrar nenhum ponto de contato entre ela e a estatueta ou totem africanos, para os quais ele olhava com tanta admiração melancólica. [...] Ela não sabia por que ele adorava tanto as coisas que estavam mortas há tanto tempo; que sustento elas lhe davam, que segredos ele esperava arrancar delas. Mas ela entendia, pelo menos, que elas lhe *davam* uma espécie de nutrição amarga, e que os segredos que elas guardavam, para ele, eram uma questão de vida ou morte. Isso a assustava, pois ela sentia que ele estava tentando alcançar a lua e que, portanto, seria lançado para baixo, contra as rochas. (Baldwin, 2013, p. 194-195)<sup>54</sup>

E ainda,

Uma vez, ela lhe perguntou:

“Richard, você foi muito à escola quando era pequeno?”

E ele olhou para ela por um longo momento. Então:

“Querida, eu já te disse que minha mãe morreu quando eu nasci. E meu pai não podia ser encontrado em lugar nenhum. Ninguém cuidou de mim. Eu apenas me mudei de um lugar para outro. Quando um grupo de pessoas se cansava de mim, passava-me para a frente. Eu quase não fui à escola”.

“Então, por que você é tão inteligente? Como é que você sabe tanto?”

<sup>54</sup> Tradução livre. No original: “‘Well, maybe, we go to a museum.’

*The first time he suggested this, she demanded, in panic, if they would be allowed to enter.*

*‘Sure, they let niggers in,’ Richard said. ‘Ain’t we got to be educated, too - to live with the motherfuckers?’ [...]*

*And when he took her to the Museum of Natural History, or the Metropolitan Museum of Art, where they were almost certain to be the only black people, and he guided her through the halls, which never ceased in her imagination to be as cold as tombstones, it was then she saw another life in him. It never ceased to frighten her, this passion he brought to something she could not understand.*

*For she never grasped - not at any rate with her mind - what, with such incandescence, he tried to tell her on these Saturday afternoons. She could not find, between herself and the African statuette, or totem pole, on which he gazed with such melancholy wonder, any point of contact. [...] She did not know why he so adored things that were so long dead; what sustenance they gave him, what secrets he hoped to wrest from them. But she understood, at least, that they did give him a kind of bitter nourishment, and that the secrets they held for him were a matter of his life and death. It frightened her because she felt that he was reaching for the moon and that he would, therefore, be dashed down against the rocks.”*

E ele sorriu, satisfeito, mas disse: “Pequena, eu não sei tanto assim”. Então ele disse, com uma mudança no rosto e na voz que ela já havia passado a conhecer: “Eu simplesmente decidi que iria saber tudo que esses bastardos brancos sabem, e que eu saberia melhor que eles, de modo que nenhum filho da mãe branco, *em lugar algum*, pudesse *me* rebaixar e me fazer sentir como se eu fosse lixo, quando eu posso ler o alfabeto para ele, de trás para frente e de um lado para o outro. Merda – ele não iria me bater, então. E se ele tentasse me matar, eu o levaria comigo, juro pela minha mãe que o faria”. (Baldwin, 2013, p. 196-197)<sup>55</sup>

É possível entrever em Richard, ainda, o sintoma daquilo que Mbembe (2014) estabeleceu como a relação dual que o sujeito racializado mantém com a categoria da raça, isto é, a negação do que caracteriza uma raça e, simultaneamente, o apelo a um senso de comunidade. Na trajetória de Richard, isso se realiza por meio do movimento de recusa a aceitar o local em que o mundo branco o coloca e, ao mesmo tempo, de buscar nutrir sua conexão com sua herança afro-americana.

Aquele a quem é atribuída uma raça não é passivo. Preso a uma silhueta, é separado da sua essência e, segundo Fanon, uma das razões de desgosto da sua vida será habitar essa separação como se fosse o seu verdadeiro ser, odiando aquilo que é, para tentar ser aquilo que não é. A crítica da raça será, deste ponto de vista, uma simples crítica a uma tal separação. *A cena racial* é um espaço de estigmatização sistemática. O apelo à raça, ou a própria invocação da raça, nomeadamente no oprimido, é, pelo contrário, emblemático de um desejo essencialmente obscuro, tenebroso e paradoxal, uma vez que é duplamente habitado pela melancolia e pela nostalgia de um *isto* arcaico, para sempre marcado pelo desaparecimento. Este desejo é simultaneamente inquietação e angústia – por uma possível extinção – e projecção. Ou seja, é também a linguagem do lamento e de um luto rebelde em seu nome. É articulado e criado em torno de uma assustadora recordação – a lembrança de um corpo, de uma voz, de um rosto, de um nome, se não perdido, pelo menos violado e contaminado, que é preciso a todo o custo salvar e reabilitar. (Mbembe, 2014, p. 67-68)

---

<sup>55</sup> Tradução livre. No original: “*Once, she asked him:*

*‘Richard, did you go to school when you was little?’*

*And he looked at her for a long moment. Then:*

*‘Baby, I done told you, my mama died when I was born. And my daddy, he weren't nowhere to be found. Ain't nobody never took care of me. I just moved from one place to another. When one set of folks got tired of me they sent me down the line. I didn't hardly go to school at all.’*

*‘Then how come you got to be so smart? How come you got to know so much?’*

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

Apesar da personagem de Richard poder ser tomada como um símbolo da resistência ao ideário racista, seu destino trágico se apresenta como um retrato da escala da violência institucional, ilustrando como o racismo é mobilizado para garantir a função assassina do Estado, por meio do biopoder (Foucault, 2006, *apud* Mbembe, 2014). Sua morte, assim, inaugura na ficção de Baldwin a preocupação recorrente com a temática do encarceramento e da violência assassina direcionada às vidas negras.

Se essas perspectivas escaparam às publicações acadêmicas, à mídia e aos dirigentes de políticas públicas, elas encontraram na literatura de James Baldwin um suporte de encenação da vida negra e de seus aspectos familiares e comunitários, em tempos em que a única garantia real era a violência estatal dentro e fora das penitenciárias. Baldwin concede uma dimensão literária ao crescimento vertiginoso do sistema prisional dos Estados Unidos, vinculado ao tratamento de choque das comunidades negras [...], a partir da criação de narrativas e personagens que encenam o início de um encarceramento em massa da população afro-americana, bem como a produção espacial da morte física e simbólica do corpo negro. (Coswosk, 2022, p. 76)

No que concerne ao tratamento da questão racial em *Go Tell It*, não se pode deixar de mencionar o impacto que o ambiente social do Sul dos Estados Unidos possui na narrativa. Para Porter (1996, p. 62), a imagem do Sul como um local detentor de um “passado emasculador, assassino e sangrento”<sup>56</sup> era um tópico recorrente no trabalho de Baldwin. O autor visitou o Sul somente depois da escrita de seu primeiro romance. De acordo com Porter (1996, p. 61), portanto, ele foi “parcialmente vítima da mitologia acerca do Sul”. “Ele via o Sul, de forma bastante reducionista, como uma terra lenta, atrasada e brutal, perpetuamente presa no pesadelo de sua história racial.”<sup>57</sup>

Du Bois (1999), ao expor a existência de movimentos por parte da população negra do Sul para o impulsionamento de sua própria comunidade – como a criação de escolas, por exemplo –, elucidada de que forma a visão que Baldwin possuía do Sul pode ser reducionista. Contudo, isso não significa que a realidade dos afro-americanos nesta faixa territorial não fosse essencialmente e institucionalmente violenta. Mas mais importante, para os fins da pesquisa aqui proposta, que discutir a acurácia do retrato que Baldwin pinta do Sul estadunidense é entender com que propósito ele se insere na narrativa de *Go Tell It*.

<sup>56</sup> Tradução livre. No original: “*emasculating, murderous, and bloody past*”.

<sup>57</sup> Tradução livre. No original: “*victimized partly by the mythology of the South. He viewed the South rather reductively as a slow, backward, and brutal land, trapped perpetually in the nightmare of its racial history.*”

Dois temas intrinsecamente ligados em *Go Tell It on the Mountain* envolvem a existência perpétua da raiva negra e a maneira pela qual essa raiva pode ser autodestrutiva ou transformadora. Esses dois temas estão ligados à imagem do Sul em *Go Tell It on the Mountain* porque, na visão de Baldwin, a incipiente raiva negra é, em parte, o legado do Sul que se manifesta na vida individual e coletiva dos negros do Norte. Por exemplo, Elizabeth e Richard, os pais biológicos de John Grimes, fogem do Sul para se casar e realizar seus sonhos no Norte. Richard acaba cometendo suicídio, deixando Elizabeth com John e a lembrança de seu amor e amargura autodestrutiva. (Porter, 1996, p. 65)<sup>58</sup>

Gabriel, pai adotivo de John, é também um representante do movimento migratório de pessoas negras que partem do Sul para o Norte do país em busca da promessa de melhores condições de vida.

Gabriel Grimes é um homem vitimado e sobrecarregado pelos pecados de seu passado. O Sul – “a terra manchada de sangue” – é o cenário de sua queda pessoal da glória de Deus, bem como o espaço no qual sua masculinidade negra em apuros foi socializada de forma tão cruel. Assim, sua raiva, seu ódio, sua suspeita e seu desprezo pelos brancos irrompem periodicamente. A “raiva em seu sangue”, para usar o trecho de *Notas de um filho nativo*, de Baldwin, é essencialmente uma raiva sulista. E é essa raiva que é literalmente o legado de John Grimes, a história de pesadelo com a qual ele precisa lutar e que ele precisa superar. (Porter, 1996, p. 68)<sup>59</sup>

Assim, a superação da dimensão autodestrutiva da raiva negra – que tem sua origem na reação aos mecanismos de opressão e ao tratamento desumano da população negra – é constituinte da jornada de John Grimes. Sua capacidade de se libertar do “pesadelo da história representado pela casa de seu pai, o pesadelo da história que inclui a ameaça sulista e o horror da castração e da morte”, é a chave para que ele se torne o “mestre de seu destino, um ator principal na criação de sua própria realidade” (Porter,

---

<sup>58</sup> Tradução livre. No original: “Two themes inextricably linked in *Go Tell It on the Mountain* involve the perpetual existence of black rage and the manner in which such rage can either be self-destructive or transformative. These two themes are connected to the image of the South in *Go Tell It on the Mountain* because, as Baldwin sees it, the incipient black rage is partly the legacy of the South playing itself out in the individual as well as collective lives of blacks in the North. For instance, Elizabeth and Richard, John Grimes's biological parents, flee the South in order to marry and fulfill their dreams in the North. Richard eventually commits suicide, leaving Elizabeth with John and the memory of his love and self-destructive bitterness.”

<sup>59</sup> Tradução livre. No original: “Gabriel Grimes is a man victimized and burdened by the sins of his past. The South - “the blood stained land” - is the scene of his personal fall from the glory of God as well as the space in which his embattled black manhood has been so ruthlessly socialized. Thus, his rage, his hatred, suspicious, and contempt for whites periodically erupt. The “rage in his blood”, to borrow from Baldwin's *Notes of a Native Son*, is essentially a southern rage. And it is this rage that is literally John Grimes's legacy, the nightmarish history with which he must contend and which he must overcome.”

1996, p. 73).<sup>60</sup> Tal elemento da narrativa pode ser interpretado como uma consequência da maneira que Baldwin enxergava a relação que ele próprio mantinha com a herança de seu pai, David Baldwin, um homem que – como Gabriel Grimes – era também dominado pelo ressentimento autodestrutivo de sua experiência enquanto sujeito racializado. No entanto, sustentamos que isso se constitui uma figuração metonímica de algo maior, que excede a experiência pessoal; é uma metonímia do fato de que os Estados Unidos, enquanto nação, precisa superar o trauma da escravidão e da segregação racial e que a população negra deve encarar a dimensão transformadora de sua raiva, a fim de que o país não caia em autodestruição – perspectiva que Baldwin elabora em diversos trabalhos subsequentes, sobretudo em seus ensaios.

Outro aspecto da questão racial tratado no romance de Baldwin é o do impacto que a interiorização do imaginário racista tem na autoestima de pessoas racializadas, levando em consideração que “em toda situação de sujeição o opressor é parte constitutiva da psicologia do oprimido” (Carneiro, 2005, p. 302). Tal discussão pode ser levantada a partir de alguns trechos, como, por exemplo, quando vemos John se olhando no espelho:

Ele olhou para o seu rosto como se fosse, como de fato rapidamente pareceu ser, o rosto de um estranho, um estranho que guardava segredos que John nunca poderia saber. E, tendo pensado nele como o rosto de um estranho, tentou vê-lo como um estranho o faria, e tentou descobrir o que as outras pessoas viam. Mas viu apenas detalhes: dois grandes olhos, uma testa larga e baixa, o triângulo do nariz, a boca enorme e a fenda pouco perceptível no queixo, que era, segundo seu pai, a marca do dedo mindinho do diabo. Esses detalhes não o ajudavam, pois o princípio de sua unidade era indecifrável, e ele não conseguia perceber o que mais desejava saber: se seu rosto era feio ou não. (Baldwin, 2013, p. 23)<sup>61</sup>

A mesma questão se faz presente ainda em outros dois momentos, respectivamente: uma conversa entre Florence e Frank, em seu ritual noturno antes de

---

<sup>60</sup> Tradução livre. No original: “*the nightmare of history represented by his father's house, the nightmare of history that includes the southern threat and horror of emasculation and death*” e “*become the master of his fate, a principal actor in the creation of his own reality*”.

<sup>61</sup> Tradução livre. No original: “*He stared at his face as though it were, as indeed it soon appeared to be, the face of a stranger, a stranger who held secrets that John could never know. And, having thought of it as the face of a stranger, he tried to look at it as a stranger might, and tried to discover what other people saw. But he saw only details: two great eyes, and a broad, low forehead, and the triangle of his nose, and his enormous mouth, and the barely perceptive cleft in his chin, which was, his father said, the mark of the devil's little finger. These details did not help him, for the principle of their unity was undiscoverable, and he could not tell what he most passionately desired to know: whether his face was ugly or not.*”

deitarem para dormir, e a reflexão de Elizabeth sobre a relação que mantinha com sua mãe.

Houve silêncio; ele assobiou novamente alguns compassos de sua canção; depois bocejou e disse: “Você vem para a cama, velhinha? Não sei por que continua desperdiçando todo o seu tempo e o *meu* dinheiro com todos esses velhos branqueadores de pele. Você é tão negra agora quanto era no dia em que nasceu”.

“Você não estava lá no dia em que eu nasci. E eu sei que você não quer uma mulher negra como carvão”. (Baldwin, 2013, p. 100)<sup>62</sup>

[...] era, talvez, a cor inquietante de sua mãe que, sempre que a segurava em seus braços, fazia Elizabeth pensar em leite. Sua mãe, no entanto, não segurava Elizabeth em seus braços com muita frequência. Elizabeth rapidamente suspeitou que isso se devia ao fato de ela ser muito mais escura do que a mãe e não ser nem de perto, é claro, tão bonita. (Baldwin, 2013, p. 179)<sup>63</sup>

Retomando a ideia de dupla consciência de Du Bois (1999), podemos pensar de que forma a constante medição de seu próprio ser, que tem como régua o seu oposto, pode impactar na vida dessas pessoas. É evidente que em uma sociedade cujo padrão a ser almejado é o do mundo branco, como é a sociedade racista dos Estados Unidos, esse fator trará uma consequência negativa na valorização das características de sujeitos que fogem a tal padrão.

A brancura, enquanto construção cultural predominante, aparece esporadicamente, mas de forma prejudicial, no romance, quer através da imaginação das personagens, quer através de um conflito inter-racial direto. Por exemplo, as concepções de beleza de Florence e Elizabeth são influenciadas por uma ideologia de gênero racializada, na qual a feminilidade e os corpos brancos são considerados mais bonitos e desejáveis. (May, 1996, p. 105)<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Tradução livre. No original: “*There was silence; he whistled again a few bars of his song; and then he yawned, and said: ‘Is you coming to bed, old lady? Don’t know why you keep wasting all your time and my money on all them old skin whiteners. You as black now as you was the day you was born.’ ‘You wasn’t there the day I was born. And I know you don’t want a coal-black woman.’*”

<sup>63</sup> Tradução livre. No original: “[...] *it was, perhaps, her mother’s disquieting color that, whenever she was held in her mother’s arms, made Elizabeth think of milk. Her mother did not, however, hold Elizabeth in her arms very often. Elizabeth very quickly suspected that this was because she was so very much darker than her mother and not nearly, of course, as beautiful.*”

<sup>64</sup> Tradução livre. No original: “*Whiteness, as a prevalent cultural construct, makes sporadic yet detrimental appearances in the novel, whether through the characters’ imagination or through direct interracial conflict. For example, both Florence’s and Elizabeth’s conceptions of beauty are influenced by a racialized gender ideology in which white femininity and bodies are considered to be more beautiful and desirable.*”

Baldwin insere, assim, essa percepção crítica da realidade em sua obra, tensionando-a com a ideia de orgulho negro, a partir de personagens como Richard e Frank. A questão racial, portanto, permeia toda a obra, inserindo-se em articulação com as outras questões que buscaremos trabalhar aqui. Veremos como se dá essa articulação em detalhes nas próximas seções do capítulo.

### 3.2. O mundo feminino em Baldwin

A fim de compreender a problemática relacionada ao papel da mulher na prosa de Baldwin, é preciso antes ter ciência de quem são essas mulheres, de como as personagens são definidas. Por isso, interessa-nos uma breve descrição das figuras aqui entendidas como centrais para pensar sobre as questões de gênero no livro, em conjunto com as reflexões sobre o que significam suas representações.

Em primeiro lugar, temos Elizabeth Grimes, mãe de John e esposa de Gabriel. Ela é, à primeira vista, caracterizada como uma mulher dura, talvez até mesmo um pouco amarga, que é conivente com os abusos que seu marido inflige a seus filhos. No entanto, sua posição é constantemente colocada em dúvida, aos olhos de seu filho, que parece enxergar em sua mãe uma maior complexidade do que aquela inicialmente revelada aos leitores, como por exemplo em:

Nesse momento, surgiu no rosto de sua mãe algo estelar, belo, indescritivelmente triste – como se ela estivesse olhando para além dele, para uma estrada longa e escura, e visse nessa estrada um viajante em perigo perpétuo. Seria ele, o viajante? Ou ela mesma? (Baldwin, 2013, p. 30)<sup>65</sup>

Essas ambiguidades serão esclarecidas no capítulo em que o recuo temporal é dedicado a contar sua história, a de uma mulher jovem que fora retirada à força de sua família mais próxima e, posteriormente, apaixonou-se e engravidou de um rapaz pobre, Richard, que cometeu suicídio após ser injustamente preso e violentado pela polícia. Sem perspectivas, Elizabeth enxerga sua salvação no casamento com Gabriel, pastor e religioso fervoroso que, num primeiro momento, parece ser um homem atencioso, carinhoso e bom pai, mas que revela-se o exato oposto com o passar do tempo. Elizabeth

---

<sup>65</sup> Tradução livre. No original: “*At this there sprang into his mother’s face something startling, beautiful, unspeakably sad – as though she were looking far beyond him at a long, dark road, and seeing on that road a traveler in perpetual danger. Was it he, the traveler? Or herself?*”

se encaixa no perfil pensado por González (2020), no qual as opressões de raça, classe e gênero se articulam, formando uma tríplice opressão. Enquanto uma mãe negra e pobre, ela enxerga somente no casamento a possibilidade de uma vida digna, livre de maiores discriminações e sofrimentos. Contudo, ela é forçada a suportar situações de abuso até mesmo de seu marido, fechando um círculo de violência que perpassa o domínio público e adentra o privado, pela condição de ser uma mulher negra.

Há também a figura de Florence, irmã de Gabriel e tia de John. Sua mãe, Rachel, pode ser tomada como um retrato do impacto da escravidão nas famílias negras (M'Baye, 2006, p. 169), sendo apresentada, também em um recuo temporal, da seguinte forma:

Para Florence, ela sempre pareceu ser a mulher mais velha do mundo, pois sempre falava de Florence e Gabriel como filhos de sua velhice, e ela havia nascido, há muitos anos, durante a escravidão, em uma plantação em outro estado. Naquela plantação, ela havia crescido como uma das trabalhadoras do campo, pois era muito alta e forte; aos poucos, casou-se e teve filhos, que foram todos tirados dela, um por doença e dois por leilão; e um, que ela não tinha permissão para chamar de seu, havia sido criado na casa do senhor. (Baldwin, 2013, p. 74)<sup>66</sup>

Assim, Rachel representa as mulheres escravizadas no “verdadeiro núcleo do escravismo” (Davis, 2016, p. 24), isto é, o Sul dos Estados Unidos. Essas mulheres eram predominantemente trabalhadoras agrícolas e, nesse sentido, eram tão exploradas quanto os homens. Não obstante, como fica claro no trecho citado acima, os corpos femininos sofriam uma outra camada de violência.

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (Davis, 2016, p. 25)

Rachel mantinha expectativas muito específicas para sua filha: permanecer no Sul, realizar trabalhos domésticos e cuidar da família.

---

<sup>66</sup> Tradução livre. No original: “*She had always seemed to Florence the oldest woman in the world, for she often spoke of Florence and Gabriel as the children of her old age, and she had been born, innumerable years ago, during slavery, on a plantation in another state. On this plantation she had grown up as one of the field workers, for she was very tall and strong; and by and by she had married and raised children, all of whom had been taken from her, one by sickness and two by auction; and one, whom she had not been allowed to call her own, had been raised in the master’s house.*”

Gabriel era o menino dos olhos de sua mãe. Se ele nunca tivesse nascido, Florence poderia ter esperado ansiosamente pelo dia em que se libertaria de seu trabalho pouco recompensador, quando poderia pensar em seu próprio futuro e sair para construí-lo. Com o nascimento de Gabriel, que ocorreu quando ela tinha cinco anos, seu futuro foi engolido. Só havia um futuro naquela casa, e era o de Gabriel [...]. Sua mãe, de fato, não pensou naquilo como um sacrifício, mas como lógica: Florence era uma menina, e logo se casaria, teria seus próprios filhos e todos os deveres de uma mulher; [...] Mas Gabriel era um homem; ele sairia um dia para o mundo para fazer o trabalho de um homem, e precisava, portanto, de carne, quando havia alguma carne em casa, e roupas, sempre que roupas pudessem ser compradas, e a forte indulgência das mulheres na sua vida, para que ele soubesse como se relacionar com as mulheres quando tivesse uma esposa. E ele precisava da educação que Florence desejava muito mais do que ele, e que ela poderia ter recebido se ele não tivesse nascido. (Baldwin, 2013, p. 78)<sup>67</sup>

Nesta passagem, ficam escancarados os papéis de gênero na sociedade estadunidense da época; à mulher, era reservado o espaço doméstico e o trabalho sacrificial para sustentar as necessidades do homem, enquanto ao homem era destinado o âmbito público, a atenção feminina, a educação. Florence, no entanto, como foi citado anteriormente, decide negar o destino que lhe foi planejado e deixar sua casa, migrando para o Norte em busca de melhores oportunidades. Tal visão de um futuro melhor, contudo, nunca se concretiza.

As outras duas figuras femininas de destaque se tratam da primeira esposa de Gabriel, Deborah, e sua amante, Esther. Deborah foi sexualmente abusada por um grupo de homens brancos quando era adolescente e sua reputação entre a comunidade ficou para sempre manchada por esse fato.

Quando os homens olhavam para Deborah, eles não viam nada além de seu corpo violado e pouco amável. Em seus olhos, vivia perpetuamente um espanto lascivo e inquietante em relação à noite que ela havia sido tomada nos campos. Aquela noite lhe roubou o direito de ser considerada uma mulher. Nenhum homem se aproximaria dela com honra, porque ela era uma reprovação viva,

---

<sup>67</sup> Tradução livre. No original: “*Gabriel was the apple of his mother's eye. If he had never been born, Florence might have looked forward to a day when she would be released from her unrewarding round of labor, when she might think of her own future and go out to make it. With the birth of Gabriel, which occurred when she was five, her future was swallowed up. There was only one future in that house, and it was Gabriel's [...]. Her mother did not, indeed, think of it as a sacrifice, but as logic: Florence was a girl, and would by and by be married, and have children of her own, and all the duties of a woman; [...] But Gabriel was a man; he would go out one day into the world to do a man's work, and he needed, therefore, meat, when there was any in the house, and clothes, whenever clothes could be bought, and the strong indulgence of his womenfolk, so that he would know how to be with women when he had a wife. And he needed the education that Florence desired far more than he, and that she might have got if he had not been born.*”

para si mesma, para todas as mulheres negras e para todos os homens negros. (Baldwin, 2013, p. 79)<sup>68</sup>

Davis (2016) discute a instrumentalização do estupro e de abusos sexuais como um mecanismo de dominação que visa perpetuar os sentimentos de impotência, fraqueza e passividade da mulher negra. No caso de Deborah, é possível entrever como isso acontece, tendo em vista que não somente ela não é pessoalmente capaz de superar esse trauma, como é lembrada cotidianamente dele por sua comunidade, na medida em que sua identidade enquanto mulher é definida por ele. Além disso,

Como a história nunca é contada pela perspectiva de Deborah, Baldwin dedica pouco tempo aos efeitos emocionais ou psicológicos do estupro. Em vez disso, ele parece entender o estupro como uma ferramenta de opressão. Ele inscreve um ato de violência contra um indivíduo dentro de um sistema maior de controle social: os motins raciais [de brancos contra negros], que já haviam acontecido na cidade. A ironia de uma comunidade negra que teme a punição pelos crimes de homens brancos é óbvia. A mãe de Florence tem muito medo porque sabe que Florence, embora tivesse apenas 13 anos de idade, também poderia ser estuprada durante um motim racial. [...] Embora toda a comunidade negra estivesse em perigo naquela noite, a ameaça mais terrível era para meninas como Florence.

Em outras palavras, Baldwin coloca Deborah à margem do romance, mas no centro de discursos duradouros e deletérios sobre a sexualidade nos Estados Unidos. Ele entendeu que a objetificação sexual era uma ferramenta da escravidão. (Nenon, 2017, p. 12)<sup>69</sup>

Cada vez mais reclusa com o passar do tempo, Deborah estabelece uma relação com Gabriel, especialmente nos momentos de sua entrada e evolução de papel dentro da Igreja. Como dito anteriormente, é interessante notar como ele se coloca perante essa mulher como seu “salvador” – da mesma forma que faz com Elizabeth, posteriormente – , que surge para resgatá-la de sua posição de “danação”, de uma mulher que “havia sido

---

<sup>68</sup> Tradução livre. No original: “When men looked at Deborah they saw no further than her unlovely and violated body. In their eyes lived perpetually a lewd, uneasy wonder concerning the night she had been taken in the fields. That night robbed her of the right to be considered a woman. No man would approach her in honor because she was a living reproach, to herself and to all black women and to all black men.”

<sup>69</sup> Tradução livre. No original: “Since the story is never told from Deborah's perspective, Baldwin spends little time on the emotional or psychological effects of rape. Rather, he seems to understand rape as a tool of oppression. He inscribes an act of violence against an individual within a larger system of social control: race riots, which had happened in town before. The irony of a black community fearing punishment for white men's crimes is obvious. Florence's mother is acutely afraid because she knows that Florence, though just 13 years old, might also be raped during a race riot. [...] While the entire black community was in danger that night, the most dire threat was to girls like Florence.

In other words, Baldwin placed Deborah at the margins of the novel but at the center of enduring, deleterious discourses of sexuality in America. He understood that sexual objectification was a tool of slavery.”

sufocada tão cedo com o leite dos homens brancos, e ele ainda permanecia tão azedo em sua barriga, que ela nunca seria capaz, agora, de encontrar um negro que a deixasse provar sua substância mais rica e doce” (Baldwin, 2013, p. 120)<sup>70</sup>.

Após o casamento com Deborah, Gabriel conhece Esther, na casa onde ambos trabalhavam. Eles desenvolvem uma relação rápida, que acaba da mesma forma abrupta com que começou. Descrita pela perspectiva dele, Esther encarna o estereótipo da mulher racializada como um expoente sexual, semelhante à visão acerca da mulata no Brasil (González, 2020). Ela é colocada por ele como um objeto de tentação, representando o pecado da carne.

O tropo da mulher perversa erotiza Esther e, ao mesmo tempo, a torna responsável pelo desejo de Gabriel. Parece, então, que os tropos paradoxais e racializados da lascívia negra que fizeram de Deborah, ao mesmo tempo, um alvo de estupro e um símbolo de culpa funcionam de forma semelhante para Esther. Embora Gabriel leia sua negritude como prova de sua sensualidade e culpa, ele a usa para objetificá-la. (Nenon, 2017, p. 16-17)<sup>71</sup>

Por fim, Esther engravida e Gabriel lhe nega ajuda quando toma conhecimento: “Então ele caiu em si – depois de nove dias, Deus lhe deu o poder de dizer a ela que isso não poderia acontecer”<sup>72</sup> (Baldwin, 2013, p. 146). E ainda:

Enquanto Deborah, [...] apesar da humildade com que suportou o corpo dele, ainda assim não conseguiu ser vivificada por qualquer vida futura. No ventre de Esther, que não era melhor do que uma prostituta, que a semente do profeta seria nutrida. (Baldwin, 2013, p. 148)<sup>73</sup>

A jovem mulher, além de ser culpabilizada pelo “desvio moral de um homem santo” – na visão de Gabriel –, é abandonada: “Reconheço que você não quer uma prostituta como Esther como sua esposa. Esther é apenas para a noite, para a escuridão,

---

<sup>70</sup> Tradução livre. No original: “*had been choked so early on white men’s milk, and it remained so sour in her belly yet, that she would never be able, now, to find a nigger who would let her taste his richer, sweeter substance*”.

<sup>71</sup> Tradução livre. No original: “*The trope of the wicked woman eroticizes Esther while simultaneously making her liable for Gabriel’s desire. It seems, then, that the paradoxical and racialized tropes of black lasciviousness that made Deborah simultaneously a target for rape and a symbol of blame function similarly for Esther. Though Gabriel reads her blackness as proof of her sensuality and guilt, he simultaneously uses it to objectify her.*”

<sup>72</sup> Tradução livre. No original: “*Then he had come to his senses – after nine days God gave him the power to tell her this thing could not be*”.

<sup>73</sup> Tradução livre. No original: “*While Deborah, [...] despite the humility with which she endured his body, yet failed to be quickened by any coming life. It was in the womb of Esther, who was no better than a harlot, that the seed of the prophet would be nourished.*”

onde ninguém verá você sujando sua santidade com Esther” (Baldwin, 2013, p. 153)<sup>74</sup>. Então, sozinha e envergonhada, ela se distancia de sua própria família e falece após dar à luz, sem auxílio de qualquer natureza. Tampouco seu filho é reconhecido por Grimes, crescendo como uma vítima do abandono paterno e também encontrando uma morte precoce. É possível, portanto, ler a personagem de Esther enquanto uma figura representativa da solidão da mulher negra, preterida em afetividades e buscada apenas para satisfazer pulsões sexuais (Pacheco, 2008), bem como pensar a questão do abandono parental a partir da história de seu filho.

Vale notar que todas as personagens femininas de *Go Tell It on the Mountain* compartilham dois traços: uma vida marcada pela tragédia, pela dor e pela violência; e o contato nocivo com personagens masculinos, em especial a figura de Gabriel Grimes. É evidente, então, que – apesar de escrita por um homem – a obra toca em feridas abertas nas relações de gênero da sociedade estadunidense do século XX. O mundo feminino no livro de Baldwin, portanto, é também uma denúncia da situação da mulher negra na época em que ele foi escrito, perpassando temas que ainda hoje são de extrema relevância para os estudos de gênero, como: a perpetuação da violência, seja ela doméstica, simbólica ou sexual; as consequências ainda atuais da escravidão, sobretudo da perspectiva feminina; a divisão dos papéis de gênero no que concerne ao espaço do trabalho e da educação; a continuidade de visões estereotipadas sobre corpos femininos e a narrativa da mulher racializada enquanto um agente de tentação; etc.

Deve-se ressaltar, ainda, que os componentes que caracterizam as questões de gênero na obra são sempre acompanhados da questão racial, não permitindo uma desarticulação entre os dois fatores. Consoante com o pensamento de González (2020), portanto, as mulheres retratadas em *Go Tell It* são vítimas da opressão não apenas enquanto mulheres, mas especificamente em sua condição de mulheres negras.

### 3.3. Sexualidades transgressoras

No que concerne ao tratamento da sexualidade em *Go Tell It on the Mountain*, podemos traçar diferentes caminhos analíticos. Iniciemos, assim, a discussão com o foco

---

<sup>74</sup> Tradução livre. No original: “I reckon you don’t want no whore like Esther for your wife. Esther’s just for the night, for the dark, where won’t nobody see you getting your holy self all dirtied up with Esther.”

voltado para o personagem de John. Apesar de não ser explicitamente mencionada na obra, diversos críticos já apontaram a presença da homossexualidade na narrativa, ainda que apresentada em forma de subtexto. Para Washington (1996), tal característica de tratar o assunto de forma velada é uma herança da influência de Henry James na escrita de Baldwin.

De fato, a natureza conturbada de seu discipulado, ou de seu contrato, é particularmente evidente em seu primeiro romance. Pois o que James se recusa a dizer, Baldwin também não dirá. Em outras palavras, sob a autoridade do “Mestre”, a homossexualidade não deve ser dita. E, no entanto, sua própria falta de nome é o que lhe dá nome. (Washington, 1996, p. 77)<sup>75</sup>

Contudo, afirmar que se trata apenas da influência de James seria bastante reducionista. Devemos lembrar que, durante o processo de escrita de *Go Tell It*, a discussão acerca da homossexualidade ainda era muito incipiente no debate público. Os meios para se falar sobre identidade sexual, portanto, caracterizavam-se de maneira geral por uma forma ambígua e implícita. É sobretudo na relação firmada entre John e Elisha que se revela o aspecto homoerótico da obra.

Mas ele estava distraído com seu novo professor, Elisha, que era sobrinho do pastor e que havia chegado recentemente da Georgia. Ele não era muito mais velho que John, tinha apenas dezessete anos, e já havia sido salvo e era um pregador. John ficou encarando Elisha durante toda a aula, admirando o timbre da voz de Elisha, muito mais grave e máscula do que a sua, admirando a magreza, a graça, a força e a negritude de Elisha em seu traje de domingo, imaginando se algum dia ele seria santo como Elisha era santo. Mas ele não acompanhava a lição e quando, às vezes, Elisha parava para fazer uma pergunta a John, John ficava envergonhado e confuso, sentindo as palmas das mãos ficarem molhadas e o coração bater como um martelo. (Baldwin, 2013, p. 6)<sup>76</sup>

E também:

---

<sup>75</sup> Tradução livre. No original: “*Indeed, the troubled nature of his discipleship, or his indenture, is particularly evident in his first novel. For what James refuses to say Baldwin will not say either. On the authority of the “Master”, in other words, homosexuality must go unspoken. And yet its very namelessness is its name.*”

<sup>76</sup> Tradução livre. No original: “*But he was distracted by his new teacher, Elisha, who was the pastor’s nephew and who had but lately arrived from Georgia. He was not much older than John, only seventeen, and he was already saved and was a preacher. John stared at Elisha all during the lesson, admiring the timbre of Elisha’s voice, much deeper and manlier than his own, admiring the leanness, and grace, and strength, and darkness of Elisha in his Sunday suit, wondering if he would ever be holy as Elisha was holy. But he did not follow the lesson, and when, sometimes, Elisha pause to ask John a question, John was ashamed and confused, feeling the palms of his hands become wet and his heart pound like a hammer.*”

E John se perguntou o que Elisha estava pensando – Elisha, que era alto e bonito, que jogava basquete e que tinha sido salvo aos onze anos de idade nos campos improváveis do sul. Ele *havia* pecado? Ele teria sido tentado? E a garota ao lado dele, cujas vestes brancas agora pareciam a mais mera e fina cobertura para a nudez dos seios e das coxas insistentes – como era o rosto dela quando estava sozinha com Elisha, sem nenhuma cantoria, quando eles não estavam cercados pelos santos? Ele tinha medo de pensar nisso, mas não conseguia pensar em outra coisa; e a febre da qual eles eram acusados também começou a se enfurecer nele. (Baldwin, 2013, p. 11)<sup>77</sup>

Assim, é possível perceber que, ainda que não explicitamente, a temática da homossexualidade está presente em *Go Tell It*. Não somente isso, mas “Sem dúvida, *Go Tell It on the Mountain* é um comentário sobre a dificuldade de aceitar a homossexualidade em um ambiente repressivo” (Washington, 1996, p. 84)<sup>78</sup>. Dessa forma, a abordagem que Baldwin faz da questão da sexualidade em seu primeiro romance é indissociável de sua crítica à tradição religiosa afro-americana.

O trabalho de Baldwin critica a construção da homossexualidade como um crime, um distúrbio mental e uma condição imoral e, nesse romance, ele faz tentativas deliberadas de confrontar e expor os efeitos da opressão e do desdém da Igreja Pentecostal pelos membros que eram considerados sexualmente impuros. [...] Baldwin, um produto da experiência afro-americana na Igreja Pentecostal, documenta, através da vida do jovem John Grimes, a condenação enfrentada pelos homossexuais afro-americanos por meio das rígidas diretrizes religiosas praticadas e propagadas pela Igreja Pentecostal. *Go Tell It on the Mountain* permite que Baldwin perturbe a cultura afro-americana heteronormativa por meio de suas palavras e experiências, o que possibilita o reconhecimento da existência de pessoas como ele. (Knight Jr., 2017, p. 132)<sup>79</sup>

Elaborando um pouco mais essa ideia, podemos tomar John como um sujeito perpetuamente em conflito, alternando entre sua vontade de ser “salvo”, aceito entre os

---

<sup>77</sup> Tradução livre. No original: “*And John wondered what Elisha was thinking - Elisha, who was tall and handsome, who played basketball, and who had been saved at the age of eleven in the improbable fields down south. Had he sinned? Had he been tempted? And the girl beside him, whose white robes now seemed the merest, thinnest covering for the nakedness of breasts and insist thighs - what was her face like when she was alone with Elisha, with no singing, when they were not surrounded by the saints? He was afraid to think of it, yet he could not think of nothing else; and the fever of which they stood accused began also to rage in him.*”

<sup>78</sup> Tradução livre. No original: “*Arguably, Go Tell It on the Mountain is a comment on the difficulty of coming to terms with homosexuality in a repressive environment*”.

<sup>79</sup> Tradução livre. No original: “*Baldwin's work critiques the construction of homosexuality as a crime, a mental disorder, and an immoral condition, and in this novel makes deliberate attempts to confront and expose the effects of the Pentecostal Church's oppression of, and disdain for, members who were considered sexually impure. [...] Baldwin, a product of the African-American experience in the Pentecostal Church, documents through the life of young John Grimes the condemnation faced by African-American homosexuals through the strict religious guidelines practiced and propagated by the Pentecostal Church. Go Tell It on the Mountain allows Baldwin to disturb the heteronormative African-American culture through his words and experiences which allows the recognition of the existence of people like him.*”

seus, e seu desejo de ser livre para viver, amar e ser amado como quer. O peso de tal conflito é a base do romance, sendo ele melhor representado pela conturbada relação de John com seu pai, Gabriel. Com sua insistência de que há algo inerentemente errado com John, e de que ele possui em si a marca do pecado – “‘Você tem muito orgulho, não tem’, disse o pai dele, ‘de ser o filho do Diabo?’” (Baldwin, 2013, p. 233)<sup>80</sup> –, Gabriel pode ser interpretado como uma metonímia para o posicionamento geral da Igreja, que considera dois tipos de comportamento sexual como desviantes e os condena: a homossexualidade e a concepção fora do matrimônio. Essa condenação, assim, não é apenas pessoal, mas representativa da exclusão em seu meio.

Hardy afirma que “enquanto John permanecer dentro dessa realidade que sua religião endossa, seu corpo será condenado e seus desejos sexuais serão sentenciados como pecaminosos”. Como a Igreja Pentecostal está tão intimamente ligada à comunidade afro-americana, o fato de ser rotulado como impuro expõe o membro da igreja ao ostracismo e o deixa vulnerável. John está muito ciente disso, como um membro ativo de sua igreja, e não lhe restam muitas opções, se é que tem alguma, de como viver e amar. (Knight Jr., 2017, p. 138)<sup>81</sup>

Por meio da abordagem dessa temática, portanto, Baldwin “retrata como a igreja tem sido fundamental na definição e no controle da sexualidade” (May, 1996, p. 108)<sup>82</sup> e, ainda, como tal controle pode atuar como um mecanismo de alienação de sua própria comunidade para aqueles que se percebem como diferentes. A homossexualidade, contudo, não é a única conduta sexual na obra que se diferencia do esperado pela heteronormatividade estadunidense.

Além disso, a atenção de Baldwin a Deborah, Esther e Richard confirma que, embora o homoerotismo tenha influenciado fortemente seu pensamento, sua compreensão da sexualidade não pode ser reduzida a ele. Entendo Deborah, Esther e Richard como três figuras de perversidade e desvio que ilustram como a sexualidade foi utilizada como uma ferramenta da supremacia branca, mesmo para negros heterossexuais. [...] Argumento que Deborah, Esther e Richard são estruturalmente marginais, mas teoricamente instrumentais. Juntos, esses três personagens oferecem críticas substanciais ao

<sup>80</sup> Tradução livre. No original: “‘You mighty proud, ain't you,’ his father said, ‘to be the Devil's son?’”

<sup>81</sup> Tradução livre. No original: “Hardy states that ‘As long as John stays within this reality that his religion endorses, his body is condemned and his sexual desires are damned as sinful’. Since the Pentecostal Church is so closely tied to the African-American community, being labeled as impure ostracizes a church member and leaves that person vulnerable. John is very aware of this as an active member of his church and is not left with many, if any, choices on how to live and love.”

<sup>82</sup> Tradução livre. No original: “portrays how fundamental the church has been in defining and controlling sexuality”.

estupro e ao casamento nos Estados Unidos desde o período pós-guerra até meados do século XX. Eles vivenciam e articulam repúdios complexos à ideia de que a exploração branca da sexualidade negra havia terminado com a emancipação dos escravizados. [...] Assim, os personagens marginais de *Go Tell It* podem ilustrar como a escravidão moldou o imaginário sexual de Baldwin, com reverberações multigeracionais que duraram até o século XX. Ao descrever Esther, Deborah e Richard como figuras de perversidade, quero dizer que eles exibem identidades, desejos e práticas que excedem e minam as taxonomias sexuais disponíveis na época de Baldwin. (Nenon, 2017, p. 11)<sup>83</sup>

Concordamos com Nenon (2017), na medida em que os acontecimentos que nortearam a vida desses personagens – o estupro de Deborah, o caso de Esther e a impossibilidade de Richard de concretizar o ideal do casamento tal qual pensado pela heteronormatividade branca – representam uma crítica aos parâmetros de sexualidade existentes na contemporaneidade de Baldwin. Em inúmeras ocasiões, o autor criticou a atitude estadunidense em relação à sexualidade e ao amor, advogando por uma mudança que possibilitasse a libertação das amarras de gênero e racialidade que marcavam tal atitude e se constituíam como um produto do racismo, do machismo e da escravidão. Esta perspectiva, que Baldwin explorou em quase todos os seus trabalhos posteriores, está presente também em *Go Tell It*.

### 3.4. A questão da classe

Levando em consideração que as questões de raça e classe não podem ser dissociadas e que a obra trata essencialmente da realidade de uma família negra, moradora do Harlem no início do século XX, vejamos de que forma Baldwin acena para a problemática da situação do negro nesse contexto. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que a abolição não significou nem de perto a tão sonhada liberdade para o povo

---

<sup>83</sup> Tradução livre. No original: “Moreover, Baldwin’s attention to Deborah, Esther, and Richard confirms that while homoeroticism heavily influenced Baldwin’s thought, his understanding of sexuality is not reducible to it.

*I understand Deborah, Esther, and Richard as three figures of perversity and deviance that illustrate how sexuality has been deployed as a tool of white supremacy, even for heterosexual black people. [...] I argue that Deborah, Esther, and Richard are structurally marginal but theoretically instrumental. Taken together, these three characters offer substantive critiques of rape and marriage in America from the postbellum period to the middle of the twentieth century. They experience and articulate complex repudiations of the idea that white exploitation of black sexuality had ended with the emancipation of slaves. [...] Thus the marginal characters in *Go Tell It* can illustrate how slavery shaped Baldwin’s sexual imaginary, with multigenerational reverberations that lasted well into the twentieth century. By describing Esther, Deborah, and Richard as figures of perversity, I mean that they exhibit identities, desires, and practices that exceed and undermine the available sexual taxonomies of Baldwin’s era.”*

negro. Pelo contrário, ela representou apenas uma transformação dos meios de exploração. “O que significou essa zombaria de liberdade? Nem um centavo de dinheiro, nem uma polegada de terra, nem um naco de pão – nem mesmo a posse dos farrapos que lhe cobriam o corpo.” (Du Bois, 1999, p. 199)

Destituídos de oportunidades de trabalho digno e da posse de terras, muitos depositaram esperança por uma realidade melhor no movimento migratório para o Norte. Como mencionado anteriormente, vários personagens de *Go Tell It* representam essa geração que deixou o Sul dos Estados Unidos em busca da promessa de uma vida economicamente estável no Norte. Essa esperança, contudo, nunca se concretizou, tendo em vista que lá também operavam mecanismos de exclusão e subjugação econômica da população negra. Afinal,

[...] os problemas relacionados à integração dos sistemas impõem padrões específicos de integração social. É nesse sentido que o racismo – enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas – denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece uma divisão racial do trabalho e é compartilhado por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas. Em termos de manutenção do equilíbrio do sistema como um todo, ele é um dos critérios de maior importância na articulação dos mecanismos de recrutamento para as posições na estrutura de classes e no sistema de estratificação social. Desnecessário dizer que a população negra, em termos de capitalismo monopolista, é que vai constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente. [...] a opressão racial nos faz constatar que mesmo os brancos sem propriedade dos meios de produção são beneficiários do seu exercício. Claro está que, enquanto o capitalista branco se beneficia diretamente da exploração ou subexploração do negro, a maioria dos brancos recebe seus dividendos do racismo, a partir de sua vantagem competitiva no preenchimento das posições que, na estrutura de classes, implicam as recompensas materiais e simbólicas mais desejadas. (González, 2020, p. 29)

Por conta desses mecanismos,

Na cidade de Nova York [...] Richard e Elizabeth precisam enfrentar “o problema de sua vida juntos” [...]. Em sua maior parte, esse problema é material. Richard e Elizabeth não podem se casar tão rapidamente quanto esperavam, pois Richard ganha muito pouco dinheiro durante o dia e vai à escola à noite. Tanto Richard quanto Elizabeth moram em quartos um tanto esquálidos no Harlem. Embora Elizabeth não entenda, o problema é racial. (Nenon, 2017, p. 18)<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Tradução livre. No original: “*In New York city, though, Richard and Elizabeth have to confront ‘the problem of their life together’ [...]. For the most part, that problem is material. Richard and Elizabeth cannot get married as quickly as they had hoped, since Richard makes very little money during the day and goes to school at night. Both Richard and Elizabeth live in somewhat squalid rooms in Harlem. Though Elizabeth does not understand it, the problem is racial.*”

A situação se repete com Florence e Frank, que também têm suas expectativas de uma vida melhor frustradas. Sobretudo para Florence – vale lembrar a tríplice opressão sofrida pela mulher negra e pobre –, a decepção de não ter encontrado o que procurava ao deixar o Sul era amarga demais.

Então, ela se perguntaria o que a teria levado a passar por provações tão difíceis e a viajar para tão longe de casa, se tudo o que encontrou era um apartamento de dois cômodos em uma cidade da qual ela não gostava e um homem ainda mais infantil do que qualquer outro que ela tinha conhecido quando jovem. (Baldwin, 2013, p. 93)<sup>85</sup>

Com a morte de Richard e o abandono de Frank, Elizabeth e Florence se encontram em uma situação de ainda maior desvantagem, na medida em que, tendo que garantir seu próprio sustento, enfrentam mais obstáculos pela condição de serem mulheres negras: “o que se observa é um racismo cultural que leva [...] a considerarem natural o fato de a mulher em geral e a negra em particular desempenharem papéis sociais desvalorizados em termos de população economicamente ativa” (González, 2020, p. 35). As duas mulheres, assim, são obrigadas a se sujeitar a trabalhos mal remunerados e desgastantes.

Florence e Elizabeth trabalhavam como faxineiras em um prédio de escritórios alto, vasto e pedregoso em Wall Street. Elas chegavam no final da tarde e passavam a noite percorrendo os grandes corredores desertos e os escritórios silenciosos com esfregões, baldes e vassouras. Era um trabalho terrível, e Elizabeth o odiava; mas era à noite, e ela o aceitava com alegria, pois isso significava que ela poderia cuidar de John o dia inteiro e não teria que gastar dinheiro extra para mantê-lo em uma creche. Ela se preocupava com ele durante toda a noite, é claro, mas pelo menos ele estava dormindo. Ela só podia rezar para que a casa não pegasse fogo, para que ele não caísse da cama ou, de alguma forma misteriosa, ligasse o queimador de gás, e pediu à mulher da casa ao lado, que infelizmente bebia demais, para ficar de olho nele. (Baldwin, 2013, p. 208)<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Tradução livre. No original: “*Then she would wonder what on earth had possessed her to undergo such hard trials and travel so far from home, if all she found was a two-room apartment in a city she did not like, and a man yet more childish than any she had known when she was young.*”

<sup>86</sup> Tradução livre. No original: “*Florence and Elizabeth worked as cleaning-women in a high, vast, stony office-building on Wall Street. They arrived in the evening and spent the night going through the great deserted halls and the silent offices with mops and pails and brooms. It was terrible work, and Elizabeth hated it; but it was at night, and she had taken it joyfully, since it meant that she could take care of John herself all day and not have to spend extra money to keep him in a nursery. She worried about him all night long, of course, but at least he was sleeping. She could only pray that the house would not burn down, that he would not fall out of bed or, in some mysterious way, turn on the gas-burner, and she had asked the woman next door, who unhappily drank too much, to keep an eye out for him.*”

No caso de Elizabeth, portanto, fica evidente como um processo já excludente se combina a outras desvantagens, como a jornada de trabalho dupla, isto é, o trabalho externo, no mercado, e o trabalho doméstico. Mesmo após se casar com Gabriel, a situação não se altera muito, estando ela e sua família presas a uma condição de pobreza e desamparo.

“Você pode *falar* sobre seu pai o quanto quiser”, disse a mãe dele, retomando a briga com Roy, “mas *uma* coisa você não pode dizer – você não pode dizer que ele nem sempre fez o melhor que podia para ser um pai para você e para garantir que você nunca passasse fome”.

“Já passei fome muitas vezes”, disse Roy, orgulhoso de poder marcar esse ponto contra sua mãe.

“Então, não foi culpa *dele*. Não foi porque ele não estava *tentando* alimentá-lo. Aquele homem limpou a neve com a temperatura negativa, quando deveria estar na cama, só para colocar comida na sua barriga”. (Baldwin, 2013, p. 18)<sup>87</sup>

Através desses exemplos, é possível enxergar de que forma a questão de classe adentra a narrativa. Baldwin expõe, por meio das dificuldades enfrentadas por seus personagens, a desigualdade que permeava a sociedade estadunidense em sua época, entendendo-a enquanto um elemento que se perpetuava de geração em geração e atingia especialmente a população negra, devido aos processos de exclusão promovidos no pós-abolição.

### 3.5. O artista quando jovem

Discutimos, até o momento, a maneira pela qual Baldwin mobilizou elementos autobiográficos para discutir questões que extrapolam sua própria experiência pessoal, ou seja, relacionam-se a um contexto histórico mais amplo.

Os dilemas morais dos personagens de Baldwin, portanto, estão fundamentados em uma longa história de realidade social e tradição literária. O local que Baldwin escolheu para resolver os problemas intrafamiliares da

---

<sup>87</sup> Tradução livre. No original: “‘You can talk about your Daddy all you want to,’ said his mother, picking up her battle with Roy, ‘but one thing you can’t say - you can’t say he ain’t always done his best to be a father to you and to see to it that you ain’t never gone hungry.’ ‘I been hungry plenty of times’, Roy said, proud to be able to score this point against his mother. ‘Wasn’t his fault, then. Wasn’t because he wasn’t trying to feed you. That man shoveled snow in zero weather when he ought’ve been in bed just to put food in your belly.’”

família Grimes era um local que os leitores afro-americanos reconheceriam instantaneamente, mesmo que não se identificassem totalmente com ele. (Harris, 1996, p. 21)<sup>88</sup>

Precisamos, por fim, pensar de que forma a escrita de *Go Tell It on the Mountain* pode ser interpretada como o passo inicial para a jornada artística do autor. A relação com a biografia sugere essa interpretação, tendo em vista que, como foi mencionado anteriormente, Baldwin enxergava seu primeiro romance como a história que ele precisava contar antes que pudesse escrever qualquer outra coisa. Em diversas oportunidades, ele afirmou que, naquele momento de sua trajetória, era preciso que ele enfrentasse os dilemas morais, filosóficos e sociais que o atormentavam e provasse para si mesmo que podia ser levado a sério, como pessoa e como artista. É possível ver em John Grimes também essa necessidade de se provar o tempo inteiro como digno de respeito e amor.

Pois John era excelente na escola, embora não fosse, como Elisha, bom em matemática ou basquete, e dizia-se que ele tinha um Grande Futuro. Ele poderia se tornar um grande líder de seu povo. John não estava interessado em seu povo e muito menos em liderá-lo em qualquer lugar, mas a frase repetida tantas vezes surgiu em sua mente como um grande portão de bronze, abrindo-se para ele em um mundo onde as pessoas não viviam na escuridão da casa de seu pai, não oravam para Jesus na escuridão da igreja de seu pai, onde ele comia bem, usava roupas finas e ia ao cinema quantas vezes quisesse. Nesse mundo, John, que era, segundo seu pai, feio, que era sempre o menor menino da classe e que não tinha amigos, tornou-se imediatamente bonito, alto e popular. As pessoas se atropelavam para conhecer John Grimes. Ele era um poeta, um presidente de faculdade ou um astro de cinema; bebia uísque caro e fumava cigarros Lucky Strike no pacote verde. (Baldwin, 2013, p. 13-14)<sup>89</sup>

Assim,

---

<sup>88</sup> Tradução livre. No original: “*The moral dilemmas of Baldwin's characters, therefore, are grounded in a long history of social reality and literary tradition. The site of which Baldwin chose to work out the intrafamilial problems of the Grimes family was a site that African-American readers would instantly recognize, even if they did not totally identify with it.*”

<sup>89</sup> Tradução livre. No original: “*For John excelled in school, though not, like Elisha, in mathematics or basketball, and it was said that he had a Great Future. He might become a Great Leader of His People. John was not interested in his people and still less in leading them anywhere, but the phrase so often repeated rose in his mind like a great brass gate, opening outward for him on a world where people did not live in the darkness of his father's house, did not pray to Jesus in the darkness of his father's church, where he would eat good food, and wear fine clothes, and go to the movies as often as he wished. In this world John, who was, his father said, ugly, who was always the smallest boy in his class, and who had no friends, became immediately beautiful, tall and popular. People fell all over themselves to meet John Grimes. He was a poet, or a college president, or a movie star; he drank expensive whisky, and he smoked Lucky Strike cigarettes in the green package.*”

As características compartilhadas por Baldwin e John permitem que o público veja a experiência de Baldwin como um jovem tentando descobrir a si mesmo por meio da inocência e da inexperiência de seu jovem personagem. Baldwin emprega o *pathos* ao atrair o público para simpatizar com John, que vive em um mundo onde anseia ser amado e compreendido. (Knight Jr., 2017, p. 134)<sup>90</sup>

Vale lembrar, acerca dessa questão, o que nos disse Lejeune (2008, p. 23):

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz.

Pensando na categoria de “espaço autobiográfico” (Lejeune, 2008, p. 43), podemos perceber como Baldwin, no ato de publicar não só romances mas também ensaios autobiográficos, opera a criação de uma mitologia acerca de si mesmo, levando o leitor a procurar em sua literatura a revelação de quem ele é enquanto um indivíduo. Seus textos autobiográficos, assim, sugerem uma leitura de seus textos ficcionais. Portanto, considerando não só os posteriores textos autobiográficos, como *Notas de um filho nativo*, mas o próprio teor autobiográfico de *Go Tell It*, constrói-se uma leitura possível de seu primeiro romance: a de que ele funciona como um espaço de experimentações e de libertação que foram essenciais para a construção de sua carreira artística – leitura esta que é alimentada pela mitologia do autor que o próprio Baldwin ajudou a construir. O que pode se afirmar, de uma perspectiva crítica, é que, em *Go Tell It*, o autor começa a delinear os traços que vão caracterizar sua escrita e seus trabalhos posteriores, como a voz profética de sua prosa e o estilo que se aproxima da fúria de pregações.

### 3.6. A estrutura composicional

É importante notar que, para articular esse conjunto de questões, Baldwin se vale de uma estrutura narrativa complexa, por meio da qual a trajetória pessoal de John Grimes

---

<sup>90</sup> Tradução livre. No original: “*The shared characteristics between Baldwin and John allow the audience to see Baldwin's experience as a young man trying to discover himself through the innocence and inexperience of his young character. Baldwin employs pathos as he draws his audience to sympathize with John, living in a world where he yearns to be loved and understood.*”

ganha uma dimensão coletiva. O funcionamento narrativo do romance, portanto, é determinado não apenas pelo enredo, pela história que se conta, mas também pela forma como essa história é apresentada ao leitor. Em *Go Tell It on the Mountain*, três aspectos da estrutura narrativa nos parecem especialmente importantes, merecendo uma atenção especial: a alternância do tempo e do espaço; o papel do narrador; a linguagem utilizada. Vejamos, então, cada um deles.

Embora o argumento central do enredo se passe no período de um dia, o aniversário de John, e seja ambientada predominantemente na casa da família Grimes e na igreja que eles frequentavam, o leitor é constantemente transportado para outros tempos e localidades, por meio dos pensamentos e devaneios das personagens principais. Por vezes, isso ocorre de forma sutil, como quando John se recorda de um sermão dado pelo pastor.

Havia pecado entre eles. Em um domingo, quando o culto regular havia terminado, o Pastor James havia revelado o pecado na congregação dos justos. Ele havia revelado Elisha e Ella Mae. Eles estavam “andando desordenadamente”; corriam o risco de se desviar da verdade. (Baldwin, 2013, p. 9)<sup>91</sup>

Em outros momentos, contudo, o deslocamento espaço-temporal se dá de forma mais evidente e incisiva, como nos recuos temporais que compõem toda a segunda seção do romance, intitulada “*The Prayers of the Saints*”, e no episódio de delírio vivido por John no final do livro. Dessa forma,

O conteúdo do romance [...] não se limita a ações em tempo real, pois, enquanto os personagens limpam a casa ou oram na igreja, eles revisitam e reconstróem o passado e o presente por meio de memórias e sentimentos. A oscilação de Baldwin entre os períodos de tempo e entre os pontos de vista de diferentes personagens é muito importante: ela proporciona aos leitores entendimentos conflitantes e flutuantes do significado textual. (May, 1996, p. 97)<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Tradução livre. No original: “*There was sin among them. One Sunday, when regular service was over, Father James had uncovered sin in the congregation of the righteous. He had uncovered Elisha and Ella Mae. They had been "walking disorderly"; they were in danger of straying from the truth.*”

<sup>92</sup> Tradução livre. No original: “*The content of the novel [...] is not confined to actions in real time, for as the characters clean house or pray in church, they revisit and reconstruct the past and present through memories and feelings. Baldwin's oscillation between time frames, and between different characters' points of view, is very important: It provides readers with conflicting and fluctuating understandings of textual meaning.*”

A trama, portanto, não é exposta de forma cronologicamente linear e tampouco pelo ponto de vista de apenas um dos personagens. A opção por um narrador externo aos acontecimentos, que desloca seu ponto de vista acompanhando o dos personagens, é de extrema importância no funcionamento da narrativa. Ela possibilita a alternância de perspectivas, levando o leitor a enxergar fatos em relação aos quais o protagonista, John, está alheio. As quebras da linearidade temporal, que consistem majoritariamente em recuos a momentos anteriores ao dia do aniversário de John, oferecem ao leitor um quadro de referências a partir do qual é possível dar sentido ao momento final da história, quando John, de certa forma, se reconcilia com seu passado e o de sua família. Para May (1996), tal recurso narrativo vai além, no sentido em que Baldwin o utiliza também para criticar a dualidade bem/mal proposta pela cosmovisão cristã.

Ele [Baldwin] faz uma crítica caleidoscópica empregando dissonância narrativa e ambivalência cognitiva. A dissonância narrativa significa que tanto o leitor quanto os personagens do romance são confrontados com narrações ou reconstruções de eventos diferentes e conflitantes: o que é “verdade” não está claro, assim como quem está “certo”. O uso que Baldwin faz das discrepâncias sugere uma crítica às noções filosóficas e religiosas convencionais de verdade, ao mesmo tempo em que ressalta como as identidades humanas são multifacetadas e têm muitas camadas. (May, 1996, p. 98)<sup>93</sup>

Sustentamos, enfim, que há uma virada estrutural na conclusão do romance, levando em consideração a quebra das expectativas do leitor que se dá na ocorrência da resolução do conflito, quando seria lógico esperar que John rompesse os laços com sua comunidade. Tal virada só é possível porque a estrutura narrativa pavimenta o caminho para ela, como vimos acima.

Assim, a ambivalência da narração, possibilitada pela forma como tempo e perspectiva da narração são trabalhadas, serve também a este outro propósito que buscamos trabalhar aqui: a correlação dos múltiplos aspectos que formam a identidade do sujeito.

---

<sup>93</sup> Tradução livre. No original: “*He [Baldwin] enacts a kaleidoscopic critique by employing narrative dissonance and cognitive ambivalence. Narrative dissonance means that both the reader and the novel's characters are confronted with different, conflicting narrations or reconstructions of events: What is "true" is unclear, as is who is "right". Baldwin's use of narrative discrepancies suggests a critique of the conventional philosophical and religious notions of truth at the same time it underscores how human identities are multifaceted and many-layered.*”

Como Baldwin deixa as contradições textuais intactas, ele mostra que os aspectos da identidade e os papéis ligados a eles são provisórios, mutáveis e multivalentes: a importância relativa dos diferentes aspectos da identidade não é fixa porque Baldwin se recusa a fixar seus personagens em uma noção hierárquica de identidade em que, por exemplo, o gênero seria sempre mais importante ao considerar Florence do que a raça, a classe ou a sexualidade. (May, 1996, p. 103)<sup>94</sup>

Retratando os personagens de forma profundamente humana, isto é, complexa e não fixada em preconceções, Baldwin torna sua narrativa capaz de levar o leitor a uma reflexão sobre a necessidade pela paz e tolerância dentro de sua própria comunidade, através da aceitação – não uma aceitação passiva, vale ressaltar – dos traumas que a marcam.

Como os personagens de Baldwin não têm identidades fixas ou absolutas, ele é capaz de retratar muitas características diferentes da identidade humana com simpatia e equanimidade. As identidades flutuantes e mutáveis funcionam como um meio de entender as posições de outras pessoas, tanto para Baldwin quanto para o leitor. (May, 1996, p. 104)<sup>95</sup>

Essa perspectiva empática com a posição do outro, portanto, enfatiza a dimensão coletiva da luta racial. Podemos inferir, por fim, que a estrutura composicional de *Go Tell It* dialoga com a ideia de Escrivência, que discutiremos no capítulo a seguir, tendo em vista que a forma estética que ela dá aos problemas sociais com os quais se preocupa diz algo que é pertinente também para a realidade brasileira.

Quanto à linguagem da obra, damos destaque à diferenciação estilística que ocorre entre a narração e as falas dos personagens, sendo estas compostas por uma linguagem que exprime a forma de falar de comunidades negras nos EUA, como podemos ver no exemplo a seguir:

*“You children is young,” their mother said, ignoring Sarah and sitting down again at the table, “and you don’t know how lucky you is to have a father what worries about you and tries to see to it that you come up right.”*

---

<sup>94</sup> Tradução livre. No original: “Because Baldwin leaves textual contradictions intact, he implies that aspects of identity and the roles attached to them are provisional, mutable, and multivalent: The relative importance of different aspects of identity is not fixed because Baldwin refuses to transfix his characters in a hierarchical notion of identity wherein, for example, gender would always be more important when considering Florence than would be race, class, or sexuality.”

<sup>95</sup> Tradução livre. No original: “Because Baldwin’s characters do not have identities that are fixed or absolute, he is able to portray many different features of human identity with sympathy and equanimity. Fluctuating and mutable identities act as a means of understanding other people’s positions, both for Baldwin and for the reader.”

*“Yeah,” said Roy, “we don’t know how lucky we is to have a father what don’t want you to go to the movies, and don’t you to play in the streets, and don’t want you to have no friends, and he don’t want this and he don’t want that, and he don’t want you to do nothing [...]”* (Baldwin, 2013, p. 19)<sup>96</sup>

Para os autores Rickford e Rickford (2000), a fala negra é imbuída de uma qualidade lírica própria, contendo especificidades que a diferenciam do inglês padrão. Não à toa, eles se referem a esse tipo de linguagem pelo conceito de *Spoken Soul* (ou alma falada, em tradução livre).

As razões para a persistência e a vitalidade do *Spoken Soul* são múltiplas: ele marca a identidade negra; é o símbolo de uma cultura e de um estilo de vida que tiveram e continuam a ter um profundo impacto na vida popular americana; [...] ele estabelece um relacionamento entre os negros; e serve como um instrumento criativo e expressivo no presente e como um elo vibrante com o passado da nação. (Rickford; Rickford, 2000, p. 10)<sup>97</sup>

Baldwin, é claro, tinha consciência disso, e utilizou largamente essas características na composição de sua obra, alternando entre o inglês padrão, da norma culta, e o vernáculo afro-americano. Nesse aspecto, o papel do narrador é também primordial:

Ele [Baldwin] também explora plenamente a liberdade de um narrador em terceira pessoa para usar qualquer dicção que o autor escolher, sem se limitar à linguagem característica do protagonista. O excelente domínio da linguagem por parte de Baldwin [...] e seu talento para uma expressão quase poética são usados para apresentar os pensamentos de um estudante do Harlem sem restrições gramaticais e vocabulares. (Allen, 2007, p. 44)<sup>98</sup>

E ainda,

O ouvido de Baldwin para a linguagem e sua habilidade em representá-la na escrita não são mais bem demonstrados em nenhum outro lugar do que nos diálogos de *Go Tell It on the Mountain*, nos quais o dialeto é transmitido com tanta sutileza e economia que os ritmos, o sotaque e os coloquialismos da fala do Harlem não ofuscam a individualidade e a dignidade dos falantes. Em

<sup>96</sup> Optamos por não traduzir este trecho a fim de ilustrar melhor o ponto da diferenciação no discurso.

<sup>97</sup> Tradução livre. No original: *“The reasons for the persistence and vitality of Spoken Soul are manifold: it marks black identity; it is the symbol of a culture and a life-style that have had and continue to have a profound impact on American popular life; [...] it establishes rapport among blacks; and it serves as a creative and expressive instrument in the present and as a vibrant link with the nation's past.”*

<sup>98</sup> Tradução livre. No original: *“He [Baldwin] also exploits fully the freedom of a third-person narrator to use whatever diction the author chooses without limitation to language characteristic of the protagonist. Baldwin's excellent command of language [...] and his talent for almost poetic expression are used to present the thoughts of a Harlem schoolboy without restriction to his grammar and vocabulary.”*

contraste com o diálogo está a voz educada e altamente letrada do narrador interno, que atrai a compreensão e a simpatia do leitor para além das sugestões de raça ou classe. (Allen, 2007, p. 44)<sup>99</sup>

Mas no que consiste, então, esse tipo de linguagem? De forma resumida, ela se manifesta por alterações gramaticais – como a troca do *are* pelo *is*, no exemplo acima –, pela presença de coloquialismos e gírias próprias dessa comunidade e pela cadência particular que emula a fala do “inglês negro” (cf. Rickford e Rickford, 2000). Para além dessa distinção de vozes na narrativa, há a inclusão de elementos, na própria estrutura do texto, que remetem à tradição afro-americana, como o estilo de narração, que se aproxima do molde proveniente de pregações de pastores negros. Esse estilo de escrita, chamado por muitos de “profético”, tornou-se uma marca de Baldwin: “Baldwin é a voz atemporal de uma tradição afro-americana única” (Watkins, 2007, p. 181).<sup>100</sup> É possível perceber, então, como as escolhas estilísticas refletem em si também um senso de comunidade, de herança, e perpetua a valorização dos aspectos da oralidade da população negra estadunidense.

---

<sup>99</sup> Tradução livre. No original: “*Baldwin’s ear for language and his skill at representing it in print are nowhere better displayed than in the dialogue of Go Tell It on the Mountain where the dialect is conveyed with such subtlety and economy that the rhythms, accent, and colloquialisms of Harlem speech do not blur the individuality and dignity of the speakers. Contrasted with the dialogue is the educated and highly literate voice of the internal narrator, compelling the reader’s understanding and sympathy beyond suggestions of race or class.*”

<sup>100</sup> Tradução livre. No original: “*Baldwin’s is the timeless voice of a unique black-American tradition.*”

#### 4. VIVÊNCIAS FRONTEIRIÇAS

Como discutido nos capítulos anteriores, os elementos autobiográficos do primeiro romance de Baldwin passaram por uma transformação, através do processo da escrita e criação do texto ficcional. No âmbito da ficção, eles extrapolam o campo da experiência individual e, assim, deslocam a discussão para questões que permeavam a realidade sócio histórica do autor em uma perspectiva mais ampla. Reconfigurando sua trajetória e seus dilemas pessoais por meio da lógica interna da narrativa, na qual os conflitos de John Grimes encontram alguma forma de resolução, Baldwin nos leva a refletir sobre a dimensão coletiva da luta racial, propondo caminhos por meio dos quais ele supunha que ela poderia ser levada adiante. Resta-nos, então, indagar sobre a relevância do estudo de tal movimento, bem como da obra em si, no contexto brasileiro. É o que faremos, primeiramente, neste capítulo.

A partir da compreensão da importância desse estudo, seguiremos em frente com o intuito de refletir sobre o conceito de “literatura afrodiaspórica”. Tendo como base os diálogos que *Go Tell It* pode manter com a realidade brasileira, pensaremos sobre essa ideia sob o parâmetro da decolonialidade. Por fim, retomaremos o conceito de Escrivência, cunhado por Conceição Evaristo, refletindo sobre que relação teórica ele pode estabelecer com a noção de escrita de si e sobre como ele pode contribuir para a reflexão sobre o romance de Baldwin.

##### 4.1. Da conexão com o Brasil

No que diz respeito à divulgação e ao acesso do público brasileiro às obras de Baldwin, podemos distinguir dois momentos essenciais. O primeiro ocorreu durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, na qual surgem as primeiras traduções para o português brasileiro. Naquele momento, intensificava-se a organização formal de movimentos sociais que se opunham ao controle ditatorial e aos demais tipos de opressão, aumentando, nessa medida, o interesse por leituras que carregavam um teor político, como as do autor (Ratts, 2011). Já o segundo momento se deu nos últimos anos, com a democratização do acesso ao ensino superior, a promoção de debates que têm como foco sujeitos plurais e o crescente interesse do público geral por narrativas que até então eram pouco ou nada

discutidas. A partir disso, houve uma nova leva de publicações, com reedições e traduções inéditas.

No entanto, o quadro geral ainda consiste na carência de traduções dos escritos de James Baldwin, no desinteresse por parte do mercado editorial e na escassez de atenção ao seu trabalho em currículos e ementas de disciplinas de cursos universitários. Tal realidade é sintomática de uma problemática existente na tradição literária brasileira.

No processo de formação do Estado brasileiro e da busca por uma identidade nova para a nação, houve um desejo de distanciamento dos parâmetros da cultura portuguesa, uma vez que se buscava um rompimento com o regime colonial. Não obstante, não há afastamento da perspectiva europeia; os intelectuais e escritores brasileiros continuaram a se voltar para a intelectualidade europeia, para tomá-la como modelo. Essa tendência ditou os rumos do que seria consumido – e assim, conseqüentemente, do que seria do interesse do mercado editorial publicar – no Brasil, deixando de lado discursos que fugissem deste padrão do cânone; um cânone essencialmente branco e heteronormativo.

A mentalidade colonialista que, por séculos, moldou a produção do conhecimento no Brasil, promoveu um interesse incondicional pelas literaturas europeias [...] deixando de lado nomes, histórias, lugares, imagens e representações: em uma palavra, vozes desde sempre marginalizadas em seus contextos de origem, mas também, e por razões históricas óbvias, negligenciadas nos quatro cantos do planeta, como se não valesse a pena ouvi-las ou, pior ainda, como se não existissem. (Rodrigues, 2012, p. 91)

A constituição do cânone literário ocidental com tal configuração não causa espanto. Afinal, como elucidada Mbembe (2014), a racionalidade ocidental vem historicamente operando um esforço no sentido de excluir sujeitos racializados do âmbito da cultura e da razão. Ao discutir os processos de criação e difusão da ideia moderna acerca da categoria de raça, o autor expõe a forma por meio da qual foi atingido “o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (Mbembe, 2014, p. 58).

Durante vários séculos, o conceito de raça – que sabemos advir, à partida, da esfera animal – foi útil para, antes de mais, nomear as humanidades não europeias. O que nós chamamos de “estado de raça” corresponde, assim o cremos, a um estado de degradação de natureza ontológica. A noção de raça permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menor, o reflexo pobre do homem ideal de quem estavam separadas por um

intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. Falar delas é, antes de mais, assinalar uma ausência – a ausência do mesmo – ou ainda uma presença segunda, a de *monstros* e de *fósseis*. (Mbembe, 2014, p. 39)

A racialidade foi definida, portanto, pelo princípio da exterioridade – isto é, o Outro consolida-se por sua impossibilidade de ser semelhante ao Eu. Assim, este “homem ideal”, o homem branco, representaria a razão, a forma máxima da Humanidade, enquanto seu oposto – o Outro, o Negro – representaria justamente o contrário, ficando restrito ao domínio da emoção sobre a razão, à infância do mundo, na qual não existe cultura ou consciência histórica. Dessa forma, surge a “fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar” (Mbembe, 2014, p. 84), ao que se sucedeu uma série de tragédias e violências que marcaram as relações raciais nos últimos séculos. Dentre elas, Mbembe (2014, p. 139-140) aponta três acontecimentos que podem ser tomados como elementos “fundadores” para o desejo de subversão da categorização histórica do Negro: a escravidão, a colonização e o apartheid, que servirão como o “centro unificador do desejo do Negro de se-saber-ele-mesmo”. Assim,

Neste contexto, a *razão negra* designa tanto um conjunto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamemos, a este texto primeiro, a *consciência ocidental do Negro*. Procurando responder à questão “Quem é?”, esforça-se por nomear uma realidade que lhe é exterior e que ele tende a situar relativamente a um eu tido como centro de qualquer significação. A partir desta posição, tudo o que não é idêntico a si, apenas pode ser anormal. A este texto primeiro – na verdade, uma constelação que não parou de se modificar com o tempo e que foi ganhando formas múltiplas, contraditórias e divergentes – responde um segundo, simultaneamente gesto de autodeterminação, modo de presença de si, olhar interior e utopia crítica. Este segundo texto é uma resposta a outra categoria de interrogações colocadas à primeira pessoa do singular: “Quem sou eu?”. [...] Se a consciência ocidental do Negro é um *juízo de identidade*, este texto segundo será, pelo contrário, uma *declaração de identidade*. Através dele, o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado. (Mbembe, 2014, p. 58-59)

Com base nesta ideia, fica evidente a importância da existência de discursos que partem de sujeitos racializados para falar sobre si mesmos, sobre suas identidades e vivências. E, mais, a valorização e abertura de espaço para tais discursos significam necessariamente negar o “texto primeiro”, isto é, negar os pressupostos racistas que

discutimos acima. Seguindo essa lógica, ler, divulgar e discutir textos de autoria racializada – nesse caso, especialmente, os de autoria negra – é um passo no esforço para um mundo que possa superar as consequências do discurso racializante tal como ele foi posto pela modernidade, e certamente uma ferramenta útil para o empoderamento desses indivíduos.

O Brasil, país com histórico colonial e escravocrata, é indiscutivelmente permeado pelo preconceito racial. A interpretação da realidade racial brasileira passou por transformações ao longo do tempo. Se, até o final do século XIX, a tendência dos pensadores era absorver as teorias raciais da Europa e adaptá-las, em uma tentativa de acomodar a diferença da realidade brasileira (cf. Schwarcz, 1993), a partir dos anos 1930 os representantes do pensamento social brasileiro – intelectuais, homens e brancos, que se dedicavam a uma análise sociológica e histórica para compreender a identidade brasileira – se dedicaram a formular uma outra concepção das teorias raciais que melhor se ajustasse à realidade do país. Dentre as diversas teorias geradas por esse movimento, surge a ideia da democracia racial, segundo a qual a miscigenação teria sido responsável pela superação dos conflitos raciais, permitindo a convivência harmoniosa das três raças “fundadoras” do Brasil – a branca, a indígena e a negra.

O que é curioso notar é que os projetos nacionais no Brasil desde a implantação da Primeira República caminharam no sentido de institucionalizar o racismo, tornando-o parte do imaginário nacional. Ou seja, o Brasil é um típico exemplo de como o racismo converte-se em tecnologia de poder e modo de internalizar as contradições. [...] A partir dos anos 1930, a necessidade de unificação nacional e a formação de um mercado interno, em virtude do processo de industrialização, dão origem a toda uma dinâmica institucional para a produção do discurso da democracia racial, em que a desigualdade racial – que se reflete no plano econômico – é transformada em diversidade cultural e, portanto, tornada parte da paisagem nacional. (Almeida, 2019, p. 62)

Sabemos, contudo, que a ideia de uma suposta democracia racial está longe da realidade brasileira. Na prática, vemos dia após dia as formas perversas pelas quais o racismo se manifesta em nossa sociedade.

[...] a afirmação de que todos são iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente

branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura. (González, 2020, p. 119)

O racismo é, afinal, um aspecto estrutural, intrínseco à vida contemporânea, como bem pontuado por Almeida (2019, p. 16):

[...] o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea.

Sendo assim, é seguro dizer que o racismo permeia todas as instâncias da realidade brasileira, inclusive a nossa tradição literária. Importante lembrar o que Carneiro (2005) nos diz a respeito do “epistemicídio” como elemento do biopoder:

É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta. Sendo, pois, um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realizado sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder. (Carneiro, 2005, p. 97)

A leitura e o estudo das obras de James Baldwin, portanto, fazem-se bastante relevantes, na medida em que contribuem para a construção de uma identidade coletiva negra no Brasil, que busque escapar à concepção racista da racionalidade ocidental e que, assim, torne-se capaz de “resgatar sua história e autenticidade, desconstruindo a memória de uma história negativa que se encontra na historiografia colonial ainda presente em ‘nosso’ imaginário coletivo” (Munanga, 2012, p. 10).

Mesmo com ações governamentais que visam a implementação de leis reparatórias, ainda persiste um grande desconhecimento a respeito da história do negro no Brasil, e a respeito da cultura e da literatura produzida por escritoras e escritores negros. A ênfase na leitura e na produção de textos criativos viabilizaria o contato com um tipo de conhecimento que alia razão e sensibilidade e propicia maior abrangência da percepção da realidade com suas ambivalências e contradições, lembranças e esquecimentos. Movendo-se em terreno do sensível, a arte seleciona aspectos da vida humana e organiza-os em outra sintaxe, diferente da cotidiana, e apreende assim, de modo mais amplo,

as várias facetas desta realidade erroneamente construída como única e totalizante. Conhecer a produção/atuação histórica de afrodescendentes será uma forma de atestar a multiculturalidade dos brasileiros para além da fábula das três raças amorosas e tristes, enfaticamente repetida nos mais variados textos. (Souza, 2022, s. p.)

Baldwin, é claro, não era brasileiro, mas ainda assim sua escrita era afrocentrada e o conhecimento de suas obras pode apenas beneficiar a compreensão da magnitude das manifestações culturais do povo negro. No mais, mesmo que o autor parta de um contexto diferente do nosso – sendo um estadunidense do século XX –, as discussões que ele promove em seus escritos carregam profundas semelhanças com nossas experiências históricas, como veremos a seguir.

#### **4.2. Uma perspectiva afrodiaspórica e decolonial**

Os efeitos da diáspora africana na constituição do mundo como ele existe hoje já foram discutidos por diversos pensadores, das mais variadas áreas. No âmbito da cultura, o impacto do deslocamento forçado de diversas populações africanas – bem como as consequências deste fenômeno nas múltiplas localidades nas quais ele ocorreu – é facilmente perceptível. Pensando a identidade cultural enquanto um elemento definido por uma história e ancestralidade partilhadas que geram um quadro de referências para os indivíduos (Hall, 2006), é possível apontar semelhanças nas vivências de diferentes povos que se originaram da mesma experiência histórica de dispersão forçada de povos africanos, isto é, da diáspora de África para as Américas. Nesse sentido, é possível enxergar a diáspora e suas consequências como o fio primordial que interliga a história das Américas.

Genocídios, escravizações, máquinas de plantação, subalternizações: *voilà* a história das Américas resumida em quatro termos. Quatro termos que descrevem o que Eduardo Galeano memoravelmente chamou “*la mémoire brisée*” (2005, p. 93) e “*la memoria secuestrada de toda América*” (1982, p. 12) dentro de uma “não história” (Glissant, 1992, p. 62), ou seja, uma história esquizofrenicamente caracterizada por lacunas e rupturas com base na violação dos direitos humanos, vegetais e animais. (Walter, 2021, s.p.)

As Américas, portanto, teriam as construções de suas nações e parâmetros socioculturais conectados por uma espécie de história em comum, marcada pela exploração colonial, pelo genocídio de povos nativos e pela escravização de povos

africanos. Para González (2020), as dinâmicas da colonialidade variavam, a depender do agente colonizador, mas sua finalidade era a mesma.

Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da “superioridade” do colonizador pelos colonizados. E ele apresenta, pelo menos, duas faces que só se diferenciam enquanto táticas que visam ao mesmo objetivo: exploração/opressão. Refiro-me, no caso, ao que comumente é conhecido como *racismo aberto* e *racismo disfarçado*. O primeiro, característico das sociedades de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa, estabelece que negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros (“sangue negro nas veias”). De acordo com essa articulação ideológica, miscigenação é algo impensável (embora o estupro e a exploração sexual da mulher negra sempre tenham ocorrido), na medida em que o grupo branco pretende manter sua “pureza” e reafirmar sua “superioridade”. Em consequência, a única solução, assumida de maneira explícita como a mais coerente, é a segregação dos grupos não brancos. [...] Já no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o *racismo por denegação*. Aqui, prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. A chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação. (González, 2020, p. 117-118)

Tendo em mente justamente essa história em comum, assim como a importância da presença negra na formação cultural das Américas, González (2020) elaborou o conceito de amefricanidade, isto é, um termo que “nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo” (González, 2020, p. 122).

Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo. Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja, o *racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (González, 2020, p. 122-123)

Com base nesta ideia, é possível pensar os diálogos que podem ser traçados entre as experiências dos dois países que aqui nos interessam – Estados Unidos e Brasil – e que papel a literatura ocupa nesse cenário.

É evidente que a literatura, ao falar de sentimentos, pensamentos, relações entre homens e mulheres, abordará questões que transitam entre objetividade e subjetividade e relações sociais e culturais. Se ela não é fotografia da realidade como pensaram alguns críticos apressados do século XIX, por outro ela não possui a autonomia que lhe foi atribuída por outros críticos igualmente apressados. É nesta tensão entre a criação, as culturas, as linguagens e seus aprisionamentos e resistências que os textos literários vêm se constituindo como espaços para pontos de identificação, momentos de fruição e de interpretação para leitores das mais diversas tendências políticas, ideológicas e ainda como lugares de reconstituição do passado e crônica do presente. Contemporaneamente, mesmo com os avanços tecnológicos, competindo com a supervalorização das imagens, o texto literário ainda consegue afetar sensibilidades e fornecer versões dos modos como homens e mulheres desenharam suas relações através dos tempos. (Souza, 2022, s.p.)

Sendo assim, reiteramos o argumento de que a literatura, ainda que não seja um espelho da realidade, não deve ser dissociada do contexto no qual ela foi produzida, pois, por meio dela, os seres humanos são capazes de pensar sobre o mundo em que vivem e reelaborar as questões que os preocupam enquanto sujeitos. No caso de Baldwin, como foi discutido anteriormente, a escrita se torna uma ferramenta por meio da qual ele consegue extrapolar os limites de sua própria experiência individual e refletir acerca da situação do indivíduo racializado de uma maneira mais ampla. Sob esse viés, pode-se entendê-la como uma escrita afrodiaspórica, na medida em que

[...] a escrita afrodiaspórica percorre o Atlântico Negro de norte a sul, empenhada no resgate da memória silenciada pelo discurso hegemônico. Resgate que leva à persistente construção de uma narrativa outra, dissidente, que atravessa o tempo e se constitui ela própria como lugar de memória (Nora, 1984), pois que assume a perspectiva do sujeito historicamente silenciado e estigmatizado como Outro. (Duarte, 2020)

É preciso ter em mente que o fim da escravidão, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, não significou a integração de indivíduos negros à sociedade. Pelo contrário, representou a continuidade da exploração e subjugação, travestida de outras formas de perpetuação de violência e desigualdade. Portanto, mesmo que a experiência do colonialismo e da escravidão em si tenha sido diferente e funcionado por mecanismos específicos nesses dois espaços, suas consequências podem ser consideradas semelhantes,

no sentido de que ambas deram origem a sociedades marcadas pelo racismo e por métodos institucionalizados de exclusão social.

Assim, sustentamos a ideia de que os problemas sociais com os quais Baldwin se ocupa em *Go Tell It*, conforme vimos no capítulo anterior, são problemas que permeiam também a realidade brasileira, como, por exemplo: a negação de que sujeitos racializados podem ocupar o espaço da racionalidade, traduzida em políticas de exclusão de oportunidades, como a educação formal; a exclusão também econômica, sobretudo quanto ao mercado de trabalho; a opressão sofrida especialmente por mulheres negras etc. A poética elaborada pelo autor, portanto, caracteriza-se como afrocentrada e essencialmente diaspórica, justamente pela sua capacidade de abranger vivências outras.

### 4.3. A escrita de nós

Ao falar sobre poética afrocentrada, não podemos deixar de discutir o conceito de Escrivivência. Cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo, ao longo de sua carreira como escritora e pesquisadora, este conceito ganhou bastante notoriedade no campo dos Estudos Literários. A Escrivivência parte da ideia de que é preciso dar voz a sujeitos que foram deixados de fora das narrativas, literárias ou históricas, tendo em vista que

Um mundo de olhares e vivências, principalmente das mulheres negras e indígenas, [foi] colocado à margem pela cultura hegemônica eurocêntrica, patriarcal e racista imposta aos povos originários e afrodiaspóricos desde que seus pretensos “descobridores” chegaram a este país de cultura ancestral, insistentemente negada e corrompida. (Nunes, 2020, p. 13)

Assim,

Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (Evaristo, 2020, p. 30)

A Escrevivência, portanto, caracteriza-se como uma escrita que é traçada a partir das experiências desses sujeitos, com atenção especial para a mulher negra. Sendo assim, ela se aproxima da chamada “escrita de si”.

Os sentidos possíveis ao termo [Escrevivência] bordejam os gêneros abrigados pela noção de “escrita de si”, tal como se apresentam na autobiografia e na autoficção, mas também autorizam interações com outros termos e expressões que acolhem as relações entre sujeitos negros e modos de experienciar a memória e a própria vida. Escrevivência torna-se uma estratégia escritural que almeja dar corporeidade a vivências inscritas na oralidade ou a experiências concretas de vidas negras que motivam a escrita literária. (Fonseca, 2020, p. 65-66)

A estrita concepção da escrita de si, tal como foi postulada por teóricos e críticos literários, portanto, não dá conta de apreender a totalidade da Escrevivência. Isso se dá porque, apesar da Escrevivência ser caracterizada como uma escrita impulsionada por biografemas,<sup>101</sup> ela se constitui como essencialmente coletiva, isto é, ela engloba um senso de comunidade, estando comprometida com a responsabilidade de extrapolar a esfera meramente individual.

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. [...] A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (Evaristo, 2020, p. 35)

Evaristo, então, estabelece um distanciamento entre a Escrevivência e o campo da escrita de si, tal como ele se manifesta, por exemplo, na autobiografia e na autoficção. Distanciamento este que é marcado justamente pela presença de um conjunto de vozes que se faz sentir na escrita. A dimensão coletiva é também o que a distingue da escrita memorialística em geral, na medida em que a Escrevivência propõe o resgate de uma memória específica, isto é, de uma memória historicamente silenciada e que é mobilizada

---

<sup>101</sup> Termo cunhado por Roland Barthes, o biografema consiste em traços residuais da vida do biografado que caracterizam-se pela sua condição fragmentária. Sobre o assunto, cf. Barthes (2005), Pino (2016).

com um propósito político, tendo em vista que ela se caracteriza como uma escrita comprometida com a luta social.

Pensando por esse viés coletivo, é possível alargar a ideia para além de sua concepção inicial – isto é, uma escrita primordialmente elaborada por mulheres negras, brasileiras – e refletir sobre uma perspectiva mais ampla<sup>102</sup>. Afinal, a Escrivência é um “discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana” e no qual “experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas” (Evaristo *apud* Nunes, 2020, p. 15).

Considerando que a Escrivência é uma poética também afrodiaspórica, e tomando como base o viés alargado do conceito, podemos indagar: seria a Escrivência uma chave analítica possível para a obra de James Baldwin? Se levarmos em consideração que *Go Tell It* – assim como demais trabalhos do autor – também se caracteriza como uma narrativa baseada em biografemas, mas na qual há um intuito de extrapolar o campo individual, como sustentamos no decorrer desta pesquisa, chegamos à conclusão de que sim.

Na construção de uma “escrivência” estaria, a meu ver, o maior desafio dessa escritora [Evaristo]. Com a escrita profundamente comprometida com a vida, e alimentada de experiências vividas ou observadas, ou seja, de biografemas, a voz narrativa precisa transcender o biográfico, articulando-o habilmente com o ficcional, de modo a transformar tal procedimento em construção literária. (Duarte, C., 2020, p. 137)

Esse desafio proposto pela Escrivência está presente também na obra de Baldwin. Assim, reforça-se a noção de uma tradição literária afrodiaspórica e decolonial que transcende limites territoriais mais estritos, unindo-se pelo desejo do resgate de narrativas historicamente deixadas às margens e pelo senso de coletividade imbuído na atividade da escrita. Afinal,

A lógica da escrevência é antibiográfica porque não se limita a falar do sujeito que diz *eu*. Diferente do que acontece com o pensamento base da branquitude, o *eu* que vocaliza e é ouvido faz, no tecido de sua fala, no que conta a sua própria história, uma costura com as vozes inauditas de sujeitos

---

<sup>102</sup> Vale ressaltar que compreendemos a possível problemática dessa ideia. Sendo a Escrivência um conceito cunhado com o intuito de discutir uma vivência específica, isto é, a da mulher negra brasileira, entendemos que a proposta de alargá-lo pode suscitar certa polêmica. No entanto, sustentamos a necessidade desse exercício teórico pelos motivos apontados ao longo deste capítulo.

ainda oprimidos pela violência racial e ocupando lugares a partir dos quais não podem falar. (Natália, 2020, p. 217)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como proposto no início desta pesquisa, buscamos compreender de que forma James Baldwin mobiliza componentes autobiográficos em sua escrita, através do processo de ficcionalização, a fim de discutir questões que extrapolam a dimensão do individual, em seu primeiro romance, *Go Tell It on the Mountain*.

Retomando a fortuna crítica do autor, fomos capazes de enxergar a oscilação de sua autoridade enquanto porta-voz da causa negra nos Estados Unidos, assim como apontar uma ultrapassada tendência nos estudos baldwinianos de oposição entre seus primeiros escritos, que representariam o seu “auge” enquanto intelectual, e os últimos, que consistiriam em um declínio literário. Contrariando tal ideia, situamo-nos em uma nova tendência crítica, que não só foge a essa concepção, como busca lançar outros olhares para os primeiros escritos de Baldwin.

Enquanto parte dessas novas interpretações, lançamo-nos a uma leitura da obra sob o viés de uma crítica biográfica atualizada. Antes, contudo, foi necessário realizar uma retomada da trajetória de Baldwin, a fim de entender as preocupações que cercavam o autor no contexto da escrita de *Go Tell It*. A partir dessa retomada histórica e biográfica, foi possível discutir as práticas de ficcionalização de si empregadas por Baldwin, bem como refletir sobre as possíveis chaves de interpretação da obra, com base em um aporte teórico acerca do biográfico.

Entrando, então, de forma mais aprofundada no enredo e na estrutura composicional do romance, discutimos a maneira pela qual Baldwin insere as questões de raça, gênero, sexualidade e classe em sua narrativa. Concluímos, através desta análise, que a presença de elementos autobiográficos na obra serve ao autor como uma ferramenta para a discussão de problemas morais e históricos que o preocupavam, sendo possível uma interpretação do livro como uma figuração para a situação dos Estados Unidos à época de sua escrita. Assim, a própria estrutura narrativa serve a este propósito, ressaltando a possibilidade de interpretar a obra como um chamado ao reconhecimento da dimensão coletiva da luta racial.

Tal dimensão coletiva é revisitada, por fim, na discussão que busca aproximar a obra com a realidade brasileira, por meio de um alargamento do conceito de

Escrevivência. Pensando a Escrevivência como um tipo de narrativa que procura extrapolar o domínio do individual para dar voz a uma coletividade até então silenciada, entendemos que a literatura pode ser mobilizada com o intuito de criar uma poética afrocentrada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Shirley. The ironic voice in Baldwin's *Go Tell It on the Mountain*. In: BLOOM, Harold (org.). *Bloom's Modern Critical Views: James Baldwin*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, p. 43-52, 2007.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AMORIM, Lauro. Quando gestos não políticos são políticos: a tradução brasileira de *Giovanni's Room*, de James Baldwin, e a questão da homossexualidade. *Mutatis Mutandis*, Medellín, v. 7, n. 1, p. 62-82, 2014.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BAKER JR., Houston. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

BALDWIN, James. *Go Tell It on the Mountain*. Nova York: Vintage Books, 2013.

\_\_\_\_\_. *Notas de um filho nativo*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 57-64, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELLEI, Sérgio. A Morte do Autor: um retorno à cena do crime. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 161-171, jun. 2014.

BEZERRA, Paulo. *Performances negras e homoeróticas na literatura de James Baldwin*. 2020. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COLLIER-THOMAS, Bettye.; FRANKLIN, V. P. (orgs.). *Sisters in the Struggle: African American Women in the Civil Rights-Black Power Movement*. Nova York: New York University Press, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSWOSK, Jânderson. *Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em James Baldwin*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio Janeiro.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBURG, William. *Modern Black Nationalism: From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*. Nova York: New York University Press, 1997.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

\_\_\_\_\_. O último eu. In: NORONHA, Jovita. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Constância. Canção para ninar menino grande: o homem na berlinda da escrevivência. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 134-151, 2020.

DUARTE, Eduardo. Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 74-95, 2020.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Tradução: Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 26-47, 2020.

FIELD, Douglas. *All Those Strangers: the art and lives of James Baldwin*. Nova York: Oxford University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. What is Africa to Baldwin? Cultural Illegitimacy and the Step-fatherland. In: KAPLAN, Cora; SCHWARZ, Bill (orgs.). *James Baldwin: America and Beyond*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 209-228, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth. Escrevivência: sentidos em construção. In: DUARTE, C.; NUNES, I. (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 58-73, 2020.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: QUEIROZ, S. (org.). *O que é um autor? de Michel Foucault*, duas traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GATES JR., Henry. The Fire Last Time. In: BLOOM, Harold. (org.). *Bloom's Modern Critical Views: James Baldwin*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, p. 11-22, 2007.

GIBSON, Ernest. Trends in James Baldwin Criticism, 2013-15. *James Baldwin Review*, Manchester, v. 4, p. 128-143, 2018.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Patrícia C. Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GONZÁLEZ, Lélia. *Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006.

HARRIS, Trudier. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (org.). *New essays on Go Tell It on the Mountain*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-28, 1996.

HUGGINS, Nathan. *Voices from the Harlem Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1995.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 955-987, 2002.

KAPLAN, Cora.; SCHWARZ, Bill. Introduction: America and Beyond. In: \_\_\_\_\_ (orgs.). *James Baldwin: America and Beyond*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 1-32, 2011.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

KNIGHT JR., Dennis. Time to Tell. *James Baldwin Review*, Manchester, vol. 3, p. 131-151, 2017.

LEEMING, David. *James Baldwin, A Biography*. Nova York: Arcade Publishing, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESTER, Julius. Some tickets are better: the mixed achievement of James Baldwin. In: BLOOM, Harold. (org.). *Bloom's Modern Critical Views: James Baldwin*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, p. 133-140, 2007.

LIMA, Luís Costa. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Revista Eutomia*, Recife, v. 1, n. 1, p. 167-176, 2008.

LOCKE, Alain. *The New Negro: an interpretation*. Nova York: Albert and Charles Boni, 1925.

LYNCH, Michael. A Glimpse of the Hidden God: Dialectical Visions in Baldwin's *Go Tell It on the Mountain*. In: HARRIS, Trudier (org.). *New essays on Go Tell It on the Mountain*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 29-58, 1996.

MAAS, Wilma. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MATOS, Thayza. *O filho mais desprezado da casa lhe encara de frente: o sujeito negro na vida e na obra de James Baldwin*. 2021. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília.

MAY, Vivian. Ambivalent Narratives, Fragmented Selves: Performative Identities and the Mutability of Roles in James Baldwin's *Go Tell It on the Mountain*. In: HARRIS, Trudier. (org.). *New essays on Go Tell It on the Mountain*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 97-126, 1996.

M'BAYE, Babacar. Resistance against racial, sexual, and social oppression in *Go Tell It on the Mountain* and *Beloved*. In: KING, Lorraine; SCOTT, Lynn (orgs.). *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative critical and theoretical essays*. Nova York: Palgrave Macmillan, p. 167-186, 2006.

\_\_\_\_\_. Identity and Autobiography in Ambiguous Adventure and *Go Tell It on the Mountain*. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 12, n. 18, p. 83-102, 2010.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MILLER, D. Quentin. Trends in James Baldwin Criticism, 2010-13. *James Baldwin Review*, Manchester, v. 3, p. 186-202, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *3º Seminário Nacional de Relações Raciais e Educação*. Rio de Janeiro: 2003.

NATÁLIA, Lívia. Intelectuais escrevintes: enegrecendo os estudos literários. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, 2020, p. 206-225.

NENON, Porter. "Esther Weren't No Harlot": Rape and Marriage in *Go Tell It on the Mountain*. *James Baldwin Review*, Manchester, v. 3, p. 9-26, 2017.

NORONHA, Jovita. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Isabella. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 10-25, 2020.

PACHECO, Ana Cláudia. “*Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar*”: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINO, Claudia. De um corpo para outro. Roland Barthes e a biografemática. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 15-29, 2016.

PORTER, Horace. The South in *Go Tell It on the Mountain*: Baldwin’s Personal Confrontation. In: HARRIS, Trudier (org.). *New essays on Go Tell It on the Mountain*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 59-76, 1996.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RATTS, Alex. Negritude, masculinidade, homoerotismo e espacialidade em James Baldwin: uma leitura brasileira. In: SILVA, Joseli; ORNAT, Marcio; CHIMIN JR., Alides (orgs.). *Espaço, gênero & masculinidades plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, p. 261-289, 2011.

RICKFORD, John Russell; RICKFORD, Russell John. *Spoken soul: the story of black English*. Nova York: John Wiley & Sons, 2000.

RODRIGUES, Ângela. Colonização da mente e eurocentrismo: reflexões sobre o lugar das literaturas africanas no Brasil. *Polifonia*, Cuiabá, v. 19, n. 26, Ago.-Dez. 2012.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Lynn. Trends in Baldwin Criticism, 2001-10. *James Baldwin Review*, Manchester, v. 2, p. 168-196, 2016.

SOUZA, Eneida. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Florentina. *Literatura e História: saberes em diálogo*, 2022. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1689-florentina-souza-literatura-e-historia-saberes-em-dialogo>>. Acesso em 11 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPURLIN, William. Culture, rhetoric, and queer identity: James Baldwin and the identity politics of race and sexuality. In: MCBRIDE, Dwight (org.). *James Baldwin Now*. Nova York: New York University Press, 1999, p. 103-121.

TRAYLOR, Eleanor. James Baldwin and Chinua Achebe: Transgressing Official Vocabularies. In: KAPLAN, Cora.; SCHWARZ, Bill. (orgs.). *James Baldwin: America and Beyond*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 229-240, 2011.

WALTER, Roland. *Literatura e Teoria da Diáspora Negra das Américas: entre tempos e lugares em busca de lares*, 2021. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1253-literatura-e-teoria-da-diaspora-negra-das-americas-entre-tempos-e-lugares-em-busca-de-lares>>. Acesso em 10 jan. 2024.

WASHINGTON, Bryan. Wrestling with “The Love That Dare Not Speak Its Name”: John, Elisha, and the “Master”. In: HARRIS, Trudier (org.). *New essays on Go Tell It on the Mountain*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 77-96, 1996.

WATKINS, Mel. The Fire Next Time This Time. In: BLOOM, H. (org.). *Bloom’s Modern Critical Views: James Baldwin*. Nova York: Bloom’s Literary Criticism, p. 177-182, 2007.

WILBOURN, Miller. Baptism by History: Reading James Baldwin’s Existential Hindsight in *Go Tell It on the Mountain*. *James Baldwin Review*, Manchester, v. 6, p. 122-139, 2020.