

UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES
CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ASIÁTICOS
EM ANTIPOLOGIA SOCIAL

Paul Gilroy

O ATLÂNTICO NEGRO

Modernidade e dupla consciência

Tradução
Cid Knipel Moreira

UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES
CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ASIÁTICOS
EM ANTIPOLOGIA SOCIAL

Universidade Candido Mendes
Centro de Estudos Afro-Asiáticos

Praça Pio X, 7 - 7º andar Centro
CEP 20040-020 Rio de Janeiro - RJ Brasil
Tel. (21) 516-2916 Fax (21) 516-3072
afro@candidomendes.br

Diretor: Candido Mendes
Vice-Diretor Técnico Científico: Livio Sansone
Coordenação do Projeto: Márcia Lima
Apoio: Fundação Ford



UCAM
UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES
Centro de Estudos Afro-Asiáticos

editora ■ 34

EGRO COMO CONTRACULTURA DA MODERNIDADE

“Nós que somos sem lar — Entre os europeus, hoje não faltam aqueles que se arrogam o direito de se chamarem sem-lar em um sentido distintivo e honroso... Nós, crianças do futuro, como poderíamos nos sentir em casa nos dias de hoje? Sentimos desgosto por todos os ideais que poderiam levar alguém a sentir-se em casa mesmo neste tempo frágil e inativo de transição; quanto às ‘realidades’, não acreditamos que elas durarão. O gelo que ainda hoje suporta as pessoas se tornou muito fino; o vento que traz o degelo está soprando; nós mesmos, os sem-lar, constituímos uma força que rompe o gelo e outras ‘realidades’ demasiado finas.”

Friedrich Nietzsche

“Sobre a noção de modernidade. É uma questão desconcertante. Toda era não seria ‘moderna’ em relação à precedente? Parece que pelo menos um dos componentes de ‘nossa’ modernidade é a expansão da consciência que temos dela. A consciência de nossa consciência (a dupla, o segundo grau) é nossa fonte de força e nosso tormento.”

Edouard Glissant

Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência. Ao dizer isto não pretendo sugerir que assumir uma ou ambas identidades inacabadas esvazie necessariamente os recursos subjetivos de um determinado indivíduo. Entretanto, onde os discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista orquestram relações políticas

1.
O ATLÂNTICO NEGRO COMO
CONTRACULTURA DA MODERNIDADE

“Nós que somos sem lar — Entre os europeus, hoje não faltam aqueles que se arrogam o direito de se chamarem sem-lar em um sentido distintivo e honroso... Nós, crianças do futuro, como poderíamos nos sentir em casa nos dias de hoje? Sentimos desagrado por todos os ideais que poderiam levar alguém a sentir-se em casa mesmo neste tempo frágil e inativo de transição; quanto às ‘realidades’, não acreditamos que elas durarão. O gelo que ainda hoje suporta as pessoas se tornou muito fino; o vento que traz o degelo está soprando; nós mesmos, os sem-lar, constituímos uma força que rompe o gelo e outras ‘realidades’ demasiado finas.”

Friedrich Nietzsche

“*Sobre a noção de modernidade.* É uma questão desconcertante. Toda era não seria ‘moderna’ em relação à precedente? Parece que pelo menos um dos componentes de ‘nossa’ modernidade é a expansão da consciência que temos dela. A consciência de nossa consciência (a dupla, o segundo grau) é nossa fonte de força e nosso tormento.”

Edouard Glissant

Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência. Ao dizer isto não pretendo sugerir que assumir uma ou ambas identidades inacadadas esvazie necessariamente os recursos subjetivos de um determinado indivíduo. Entretanto, onde os discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista orquestram relações políticas

de modo que essas identidades pareçam ser mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmopositor de insubordinação política.

Os negros ingleses contemporâneos, como os anglo-africanos de gerações anteriores e, talvez, como todos os negros no Ocidente, permanecem entre (pelo menos) dois grandes grupos culturais, que têm se transformado ao longo da marcha do mundo moderno que os formou e assumiu novas configurações. No momento, eles permanecem simbioticamente fechados em uma relação antagonica demarcada pelo simbolismo de cores que se soma ao poder cultural explícito de sua dinâmica maniqueísta central — preto e branco. Essas cores sustentam uma retórica especial que passou a ser associada a um jargão de nacionalidade e filiação nacional, bem como aos jargões de “raça” e identidade étnica.

Embora em grande parte ignoradas pelos recentes debates sobre a modernidade e seus descontentes, essas idéias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica cultural e a história cultural. Eles se materializaram com as transformações revolucionárias do Ocidente ao final do século XVIII e início do XIX e envolviam tipologias e modos de identificação inéditos. Qualquer desvio para uma condição pós-moderna não deve, porém, significar que o poder manifesto dessas subjetividades modernas e os movimentos que elas articularam tenham sido deixados para trás. Na verdade, o seu poder cresceu e sua ubiquidade, como meio de dar sentido político ao mundo, atualmente não encontra paralelos nos jargões de classe e de socialismo pelos quais outrora pareciam ter sido sobrepujados. Minha preocupação aqui é menos com a explicação de sua longevidade e atração duradoura do que com a exploração de alguns problemas políticos específicos oriundos da junção fatal do conceito de nacionalidade com o conceito de cultura e as afinidades e parentescos que unem os negros do Ocidente a uma de suas culturas

adotivas e originais: a herança intelectual do Ocidente a partir do Iluminismo. Passei a ficar fascinado pelo modo como gerações sucessivas de intelectuais negros entenderam esta ligação e como a projetaram em sua escrita e sua fala na busca de liberdade, cidadania e autonomia social e política.

Se isso parece ser pouco mais do que um modo indireto de dizer que as culturas reflexivas e a consciência dos colonos europeus e aquelas dos africanos que eles escravizaram, dos “índios” que eles assassinaram e dos asiáticos que eles subjugarão, não eram, mesmo em situações da mais extrema brutalidade, hermeticamente isoladas umas das outras, então, assim seja. Parece que essa deveria ser uma observação óbvia e auto-evidente, mas seu caráter inflexível foi sistematicamente obscurecido por comentaristas de todas as tendências de opinião política. Seja qual for sua filiação à direita, esquerda ou centro, os grupos têm regressado à idéia de nacionalismo cultural, a concepções superintegradas de cultura que apresentam as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências do povo “negro” e do povo “branco”. Contra essa escolha se impõe outra opção mais difícil: a teorização sobre criouliização, *métissage*, *mestizaje* e hibridez. Do ponto de vista do absolutismo étnico, essa seria uma ladainha de poluição e impureza. Esses termos são maneiras um tanto insatisfatórias de nomear os processos de mutação cultural e inquietade (des)continuidade que ultrapassam o discurso racial e evitam a captura por seus agentes.

Este livro aborda uma pequena área dentro da consequência maior desta conjunção histórica: as formas culturais estereofônicas, bilíngües ou bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro. Este capítulo, portanto, tem como raiz e como rota o esforço envolvido em tentar olhar para (pelo menos) duas direções simultaneamente.

Minhas preocupações nesta etapa são basicamente conceituais: tentei abordar o constante engodo dos absolutismos étni-

cos na crítica cultural produzida tanto pelos negros como pelos brancos. Em particular, este capítulo busca explorar as relações especiais entre “raça”, cultura, nacionalidade e etnia que possuem relevância nas histórias e culturas políticas dos cidadãos negros do Reino Unido. Em outro trabalho, argumentei que as culturas desse grupo foram produzidas em um padrão sincrético no qual os estilos e as formas do Caribe, dos Estados Unidos e da África foram reelaborados e reinscritos no contexto moderno do próprio conjunto desordenado de conflitos regionais e classistas do Reino Unido moderno. Em vez de fazer do fluxo revigorado dessas formas culturais mescladas o foco de minha preocupação aqui, desejo considerar questões mais amplas de identidade étnica que contribuíram para o conhecimento acadêmico e as estratégias políticas que os colonos negros da Inglaterra geraram e para o sentido subjacente da Inglaterra como uma comunidade cultural coesa em relação à qual sua autoconcepção tantas vezes tem sido definida. Aqui, as idéias de nação, nacionalidade, filiação nacional e nacionalismo são supremas. Elas são extensamente apoiadas por um agregado de estratégias retóricas que podem ser denominadas “inclusivismo cultural”.¹ A marca registrada essencial do inclusivismo cultural, que também fornece o fundamento para a sua popularidade, é um sentido absoluto de diferença étnica. Esse sentido é maximizado de forma a distinguir as pessoas entre si e, ao mesmo tempo, assumir uma prioridade incontestável sobre todas as outras dimensões de sua experiência social e histórica, culturas e identidades. De modo característico, essas afirmações são associadas à idéia de filiação nacional ou aspiração à nacionalidade e outras formas mais locais, porém equivalentes, de parentesco cultural. A gama e a complexidade dessas idéias na vida cultural inglesa escapam ao mero resumo ou à mera exposição. Entretanto, as formas de inclusivismo cultural que elas sancionam

¹ Werner Sollors, *Beyond Ethnicity*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1986.

normalmente constroem a nação como um objeto etnicamente homogêneo e invocam a etnia uma segunda vez nos procedimentos hermenêuticos acionados para dar sentido ao seu conteúdo cultural distinto.

A junção intelectual na qual os estudos culturais ingleses têm se posicionado — por meio de um trabalho inovador nos campos da história social e da crítica literária — pode ser detectada neste ponto. As modalidades estatísticas de análise marxista que concebem os modos de produção material e de dominação política como entidades exclusivamente *nacionais* são apenas uma das fontes desse problema. Outro fator, mais evasivo, embora potente por sua ubiqüidade intangível, é um nacionalismo cultural silencioso que perpassa o trabalho de alguns pensadores radicais. Este criptonacionalismo significa que eles frequentemente declinam de considerar a dinâmica intercatalítica ou transversal da política racial como elemento significativo na formação e reprodução das identidades nacionais inglesas. Essas formações são tratadas como se brotassem, completamente formadas, de suas próprias entranhas.

Minha busca por recursos para compreender a duplicidade e a mistura cultural que distinguem a experiência dos negros bretões na Europa contemporânea obrigou-me a buscar inspiração em outras fontes e, com efeito, fazer uma viagem intelectual pelo Atlântico. Nas histórias de debate e organização culturais e políticos da América negra, encontrei uma segunda perspectiva com a qual orientar minha própria posição. Aqui, também, o engodo do particularismo étnico e do nacionalismo tem constituído um perigo sempre presente. Mas essa estreiteza de visão que se contenta com o meramente nacional também foi contestada de dentro dessa comunidade negra por pensadores que estavam dispostos a renunciar às afirmações fáceis do excepcionalismo africano-americano em favor de uma política global e de coalizão na qual antiimperialismo e anti-racismo poderiam ser vistos em interação, se não em fusão. O trabalho de alguns desses pensadores será examinado em capítulos subseqüentes.

Este capítulo também propõe alguns novos cronótopos² que poderiam se adequar a uma teoria que fosse menos intimidada pelos — e respeitosa dos — limites e integridade dos estados-nações modernos do que têm sido até agora os estudos culturais ingleses ou africano-americanos. Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio — um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento — é particularmente importante por razões históricas e teóricas que espero se tornem mais claras a seguir. Os navios imediatamente concentram a atenção na *Middle Passage* [passagem do meio]*, nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de idéias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros.

O restante deste capítulo se enquadra em três seções. A primeira parte aborda alguns problemas conceituais comuns às versões inglesas e africano-americanas de estudos culturais que, conforme argumentarei, compartilham um foco nacionalista antitético à estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural e internacional a que chamo o Atlântico negro. A segunda seção utiliza a vida e os escritos de Martin Robison Delany — um dos primeiros idealizadores do nacionalismo negro cuja influência ainda é registrada em movimentos políticos contemporâneos — para concre-

² “Uma unidade de análise para estudar textos de acordo com a frequência e a natureza das categorias temporais e espaciais representadas... O cronótopo é uma ótica para ler textos como raios X das forças em atuação no sistema de cultura da qual elas emanam.” M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, organizado e traduzido por Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 426.

* A expressão *Middle Passage* tem uso consagrado na historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo — e de maior sofrimento — da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros. (N. do R.)

tizar a idéia do Atlântico negro e ampliar os argumentos gerais mediante a introdução de vários temas fundamentais que serão usados para mapear as respostas às promessas e aos fracassos da modernidade produzidos por pensadores posteriores. A seção final explora a contracultura específica da modernidade produzida por intelectuais negros e faz algumas observações preliminares sobre o caráter intrínseco dos negros para o Ocidente. Ela dá início a uma polêmica, que perpassa o resto do livro, contra o absolutismo étnico que atualmente domina a cultura política negra.

ESTUDOS CULTURAIS EM PRETO-E-BRANCO

Qualquer satisfação a ser experimentada com o recente crescimento espetacular dos estudos culturais como projeto acadêmico não deve obscurecer seus problemas evidentes com o etnocentrismo e o nacionalismo. A compreensão dessas dificuldades poderia começar por uma avaliação crítica das formas em que foram mobilizadas as noções de etnia, muitas vezes mais por negligência do que por determinação, como parte da hermenêutica distintiva dos estudos culturais ou com a suposição irrefletida de que as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de estados-nações essencialmente homogêneos. O marketing e a inevitável reificação dos estudos culturais como tema acadêmico distinto também possuem o que poderia ser chamado aspecto étnico secundário. O projeto de estudos culturais é um candidato mais ou menos atraente à institucionalização dependendo da roupagem étnica na qual ele é apresentado. A pergunta a respeito de quem são as culturas que estão sendo estudadas, portanto, é uma pergunta importante, tal como o é a questão sobre de onde virão os instrumentos que possibilitarão esse estudo. Nessas circunstâncias, é difícil não querer saber até que ponto o recente entusiasmo internacional pelos estudos culturais é gerado por suas associações profundas com a Inglaterra e as idéias de anglicidade [*Englishness*]. Esta possibilidade pode ser utilizada como ponto

de partida na consideração da especificidade etno-histórica do próprio discurso dos estudos culturais.

O exame dos estudos culturais sob uma perspectiva etno-histórica requer mais do que apenas notar sua associação com a literatura e a história inglesas e a política da Nova Esquerda. É necessário construir uma explicação sobre o que essas iniciativas inglesas tomaram de empréstimo de tradições européias mais amplas e modernas de pensar a cultura, e a cada etapa examinar o lugar que essas perspectivas culturais destinam para as imagens de seus outros racializados³ como objetos de conhecimento, poder e crítica cultural. É imperativo, embora muito difícil, combinar a reflexão sobre essas questões com a consideração da necessidade urgente de se fazer com que as expressões culturais, as análises e histórias negras sejam levadas a sério nos círculos acadêmicos, em lugar de serem atribuídas, via a idéia de relações raciais, à sociologia e, daí, abandonadas ao cemitério dos elefantes no qual as questões políticas intratáveis vão aguardar seu falecimento. Esses dois discursos importantes apontam para direções diferentes e às vezes ameaçam eliminar-se entre si, mas é a luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual — atributos negados pelo racismo moderno —, que é para mim a razão primordial para escrever este livro. Ela fornece uma justificativa válida para questionar alguns dos modos de utilização do conceito de etnia pelos jargões ingleses da teoria e história culturais e nas produções acadêmicas da América negra. A compreensão da cultura política dos negros no Reino Unido exige atenção estreita a ambas tradições. Este livro se situa em sua cúspide.

³ O conceito de racialização é desenvolvido por Frantz Fanon em seu ensaio "On National Culture", em *The Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin, 1967, pp. 170-1) [Ed. brasileira: *Condenados da terra*, Coleção Perspectivas do Homem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979]. Ver também Robert Miles, *Racism*. Nova York e Londres: Routledge, 1989, pp. 73-7.

As histórias dos estudos culturais raramente reconhecem como as aspirações politicamente radicais e francamente intervencionistas, encontradas no melhor de sua erudição, já estão articuladas à história e à teoria culturais negras. Raramente se percebem esses elos ou a eles se atribui algum significado. Na Inglaterra, o trabalho de personalidades como C. L. R. James e Stuart Hall oferece uma riqueza de símbolos e evidência concreta para as ligações práticas entre estes projetos políticos críticos. Nos Estados Unidos, a obra de estudiosos intervencionistas como bell hooks e Cornel West, além da de acadêmicos mais ortodoxos como Henry Louis Gates Jr., Houston A. Baker Jr., Anthony Appiah e Hazel Carby, aponta para convergências semelhantes. A posição desses pensadores nas contestadas "zonas de contato"⁴ entre culturas e histórias não é, porém, tão excepcional quanto poderia a princípio parecer. Mais adiante veremos que gerações sucessivas de intelectuais negros (particularmente aqueles cujas vidas, como a de James, zigzaguearam pelo Oceano Atlântico) notaram esse posicionamento intercultural e lhe atribuíram uma importância especial antes de lançarem seus estilos distintos de crítica e política culturais. Muitas vezes, eles eram pressionados em sua labuta pelo absurdo brutal da classificação racial que deriva de — e também celebra — concepções racialmente exclusivas de identidade nacional, da qual os negros foram excluídos, ora como não-humanos, ora como não-cidadãos. Tentarei mostrar que seus esforços marginais apontam para algumas novas possibilidades analíticas com uma importância geral que ultrapassa em muito as fronteiras bem guardadas da particularidade negra. Este conjunto de obras, por exemplo, oferece conceitos intermediários, situados entre o local e o global, que possuem aplicação mais ampla na história e na política culturais porque oferecem uma alternativa ao foco nacionalista que domina a crítica cultural. Esses conceitos intermediários, particularmente a

⁴ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

idéia subteorizada de diáspora examinada no capítulo 6, são exemplares precisamente porque rompem o foco dogmático sobre a dinâmica nacional distinta que caracterizou tão grande fração do pensamento cultural euro-americano.

Ultrapassar essas perspectivas nacionais e nacionalistas tornou-se essencial por duas razões adicionais. A primeira origina-se da obrigação urgente de reavaliar o significado do estado-nação moderno como unidade política, econômica e cultural. Nem as estruturas políticas nem as estruturas econômicas de dominação coincidem mais com as fronteiras nacionais. Isso tem um significado especial na Europa contemporânea, onde novas relações políticas e econômicas estão sendo criadas aparentemente a cada dia, mas é um fenômeno mundial com conseqüências importantes para a relação entre a política da informação e as práticas de acumulação do capital. Seus efeitos corroboram mudanças de caráter mais reconhecidamente político, como a crescente centralidade de movimentos ecológicos transnacionais que, por sua insistência na associação entre sustentabilidade e justiça, fazem muito para alterar os preceitos morais e científicos sobre os quais foi erigida a moderna separação entre política e ética. A segunda razão diz respeito à popularidade trágica de idéias sobre a integridade e a pureza das culturas. Em particular, ela diz respeito à relação entre nacionalidade e etnia. Esta possui atualmente uma força especial na Europa, mas também se reflete diretamente nas histórias pós-coloniais e nas trajetórias complexas, transculturais e políticas dos colonos negros do Reino Unido.

O que poderia ser chamado de peculiaridade do negro inglês requer atenção à mistura entre várias formas culturais distintas. Tradições políticas e intelectuais anteriormente separadas convergiram e, em sua junção, sobredeterminaram o processo de formação social e histórica do Reino Unido negro. Essa mistura é mal-entendida quando concebida em termos étnicos simples, mas a direita e a esquerda, racistas e anti-racistas, negros e brancos compartilham tacitamente uma visão dela como sendo pouco mais do que uma colisão entre comunidades culturais completamente for-

mas e mutuamente excludentes. Esta se tornou a perspectiva dominante a partir da qual a história e a cultura negras são percebidas, assim como os próprios colonos negros, como uma intrusão ilegítima em uma visão da vida nacional britânica autêntica que, antes de sua chegada, era tão estável e tranqüila quanto etnicamente indiferenciada. A análise específica dessa história aponta para questões de poder e conhecimento que ultrapassam os objetivos deste livro. Entretanto, embora derive mais de condições presentes do que passadas, o racismo britânico contemporâneo em muitos sentidos traz a marca do passado. As noções particularmente cruas e redutoras de cultura que formam a substância da política racial hoje estão claramente associadas a um discurso antigo de diferença racial e étnica, que em toda parte está emaranhado na história da idéia de cultura no Ocidente moderno. Esta história passou a ser ardorosamente contestada em si mesma depois que os debates sobre multiculturalismo, pluralismo cultural e as respostas aos mesmos, que às vezes são desdenhosamente chamadas “politicamente corretas”, passaram a investigar a facilidade e a velocidade com que os particularismos europeus ainda estão sendo traduzidos em padrões universais absolutos, para a realização, as normas e as aspirações humanas.

É significativo que, antes da consolidação do racismo científico no século XIX⁵, o termo “raça” fosse empregado quase no mesmo sentido em que a palavra “cultura” é empregada hoje. Mas, nas tentativas de diferenciar o verdadeiro, o bom e o belo que caracterizam o ponto de junção entre capitalismo, industrialização e democracia política e dão substância ao discurso da modernidade ocidental, é importante considerar que os cientistas não monopolizaram a imagem do negro ou o conceito emergente de diferença racial biologicamente fundada. No que diz respeito ao

⁵ Nancy Stepan, *The Idea of Race in Science: Great Britain, 1800-1960*. Basingstoke, Hampshire e Londres: Macmillan, 1982. Michael Banton, *Racial Theories*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

futuro dos estudos culturais, deve ser igualmente importante que ambos sejam empregados de forma central nas tentativas européias de refletir sobre a beleza, o gosto e o juízo estético que são as precursoras da crítica cultural contemporânea.

Rastrear as origens dos sinais raciais a partir dos quais se construiu o discurso do valor cultural e suas condições de existência em relação à estética e à filosofia européias, bem como à ciência européia, pode contribuir muito para uma leitura etno-histórica das aspirações da modernidade ocidental como um todo e para a crítica das premissas do Iluminismo em particular. É certamente o caso das idéias sobre “raça”, etnia e nacionalidade, que formam uma importante linha de continuidade vinculando os estudos culturais ingleses a uma de suas fontes de inspiração — as doutrinas estéticas européias modernas que são constantemente configuradas pelo apelo à particularidade nacional e, muitas vezes, à particularidade racial⁶.

Este não é o lugar para aprofundar as dimensões mais amplas desta herança intelectual. Trabalhos valiosos já foram realizados por Sander Gilman⁷, Henry Louis Gates Jr.⁸ e outros sobre a

⁶ George Mosse, *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison e Londres: University of Wisconsin Press, 1985. Reinhold Grimm e Jost Hermand (orgs.), *Blacks and German Culture*. Madison e Londres: University of Wisconsin Press, 1986.

⁷ Sander Gilman, *On Blackness without Blacks*. Boston: G. K. Hall, 1982.

⁸ Ver Henry Louis Gates Jr., “The History and Theory of Afro-American Literary Criticism, 1773-1831: The Arts, Aesthetic Theory and the Nature of the African” (Clare College, Cambridge University, 1978, tese de doutorado); David Brion Davis, *The Problem of Slavery in Western Culture* (Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1970); e *The Problem of Slavery in the Age of Revolution* (Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1975); e Eva Beatrice Dykes, *The Negro in English Romantic Thought; or, A Study of Sympathy for the Oppressed* (Washington, D.C.: Associated Publishers, 1942).

história e o papel da imagem do negro nas discussões que fundaram a axiologia cultural moderna. Gilman mostra muito bem que a figura do negro aparece de formas diferentes nas estéticas de Hegel, Schopenhauer e Nietzsche (entre outros) como sinalizador para momentos de relativismo cultural e para apoiar a produção de juízos estéticos de caráter supostamente universal para diferenciar, por exemplo, entre música autêntica e, como diz Hegel, “o barulho mais detestável”. Gates enfatiza uma genealogia complexa na qual as ambigüidades na discussão de Montesquieu sobre a escravidão suscitam respostas de Hume que, por sua vez, podem ser relacionadas aos debates filosóficos sobre a natureza da beleza e do sublime encontrados na obra de Burke e Kant. A avaliação crítica dessas representações da negritude [*blackness*] também poderia ser associada às controvérsias sobre o lugar do racismo e anti-semitismo na obra de personalidades do Iluminismo como Kant e Voltaire⁹. Essas questões merecem um tratamento extenso que não pode ser feito aqui. O essencial para os fins deste capítulo de abertura é que debates desse tipo não deveriam ser encerrados simplesmente pela denúncia daqueles que levantam questões canhestras ou embaraçosas como forças totalitárias que trabalham para legitimar sua própria linha política. Tampouco indagações importantes sobre a contigüidade entre razão racializada e racismo irracional devem ser desqualificadas como questões triviais. Essas questões tocam o cerne dos debates contem-

⁹ Leon Poliakov, *The Aryan Myth* (Londres: Sussex University Press, 1974), cap. 8; e “Racism from the Enlightenment to the Age of Imperialism”, em Robert Ross (org.), *Racism and Colonialism: Essays on Ideology and Social Structure* (Haia: Martinus Nijhoff, 1982); Richard Popkin, “The Philosophical Basis of Eighteenth Century Racism”, em *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 3: *Racism in the Eighteenth Century* (Cleveland e Londres: Case Western Reserve University Press, 1973); Harry Bracken, “Philosophy and Racism”, *Philosophia* 8, n^{os} 2 e 3, novembro de 1978. Em alguns aspectos, este trabalho pioneiro antecipa os debates sobre o fascismo de Heidegger.

porâneos sobre o que constitui o cânone da civilização ocidental e como este legado precioso deve ser ensinado.

Nessas circunstâncias de combate, é lamentável que perguntas sobre “raça” e representação tenham sido tão regularmente banidas das histórias ortodoxas do juízo estético, gosto e valor cultural do Ocidente¹⁰. Existe aqui um argumento de que investigações adicionais deveriam ser feitas sobre precisamente como as discussões de “raça”, beleza, etnia e cultura contribuíram para o pensamento crítico que acabou dando origem aos estudos culturais. O uso do conceito de fetichismo no marxismo e nos estudos psicanalíticos é um meio óbvio para introduzir este problema¹¹. O caráter enfaticamente nacional atribuído ao conceito de modos de produção (cultural e outros) é outra questão fundamental que demonstra a especificidade etno-histórica das abordagens dominantes sobre política cultural, movimentos sociais e consciências opositoras.

Essas questões gerais aparecem de forma específica nas expressões inglesas que dizem respeito à reflexão cultural. Nesse caso, também o problema moral e político da escravidão revelou-se enorme, principalmente porque era outrora reconhecido como *interno* à estrutura da civilização ocidental e surgiu como conceito político e filosófico central ao discurso emergente da singularidade cultural inglesa moderna¹². Noções de primitivo e civilizado, que haviam sido essenciais ao entendimento pré-moderno das diferenças “étnicas”, tornaram-se sinalizadores cognitivos e estéticos fundamentais nos processos que geraram uma cons-

¹⁰ A contribuição de Hugh Honour a DeMenil Foundation Project, *The Representation of the Black in Western Art* (Londres e Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), é uma exceção bem-vinda a esta amnésia.

¹¹ W. Pietz, “The Problem of the Fetish, I”, *Res* 9, primavera de 1985.

¹² Robin Blackburn, *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776-1848*. Londres e Nova York: Verso, 1988.

telação de posições temáticas nas quais anglicidade, cristandade e outros atributos étnicos e racializados dariam finalmente lugar ao fascínio desalojador de “brancura” [*whiteness*]¹³. Um *insight* breve mas revelador pode ser encontrado na discussão do sublime, feita por Edmund Burke, que esteve em voga recentemente. Ele faz um uso refinado da associação entre escuridão [*darkness*] e negritude [*blackness*], vinculando os termos à pele de uma mulher negra, real e viva. Vê-la produz um sentimento de terror sublime em um menino cuja visão havia sido restabelecida por uma operação cirúrgica.

A pesquisa talvez possa revelar que negritude e escuridão são, em certa medida, dolorosas por sua operação natural, independente de quaisquer associações que possam existir. Devo observar que as idéias de negritude e escuridão são quase iguais; e elas só diferem no fato de que a negritude é uma idéia mais limitada.

O sr. Cheselden nos contou uma história muito curiosa de um menino que havia nascido cego e assim continuou até a idade de 13 ou 14 anos; seu mal foi então diagnosticado como catarata, por meio de cuja operação ele recebeu a visão... Cheselden nos conta que a primeira vez que o menino viu um objeto negro, sentiu uma grande intranqüilidade; e que, algum tempo depois, ao ver acidentalmente uma mulher negra, foi atingido por grande horror diante da visão.¹⁴

Burke, que se opunha à escravidão e argumentava em favor de sua abolição gradual, fica no limiar da tradição de pesquisa

¹³ Winthrop D. Jordan, *White over Black*. Nova York: W. W. Norton, 1977.

¹⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, organização de James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

mapeada por Raymond Williams, que é também a infra-estrutura na qual grande parte dos estudos culturais ingleses passou a se basear. Essa origem é parte da explicação de como algumas das manifestações contemporâneas dessa tradição deslizam para o que só pode ser chamado de uma celebração mórbida da Inglaterra e da anglicidade. Estes estilos de subjetividade e identificação adquirem uma renovada carga política na história pós-imperial, que assistiu aos negros vindos das colônias britânicas assumirem seus direitos de cidadania como súditos do Reino Unido. O ingresso dos negros na vida nacional foi, em si mesmo, um fator poderoso que contribuiu para as circunstâncias nas quais se tornou possível a formação tanto dos estudos culturais como da política da Nova Esquerda. Este fator sinaliza as transformações profundas da vida social e cultural britânica nos anos 50 e permanece, em geral de forma ainda não reconhecida explicitamente, no cerne das queixas por um nível mais humano de vida social que parecia não ser mais viável depois da guerra de 1939-45.

A história conturbada da colonização negra não precisa ser aqui recapitulada. Um de seus fragmentos recentes, a contenda em torno do livro de Salman Rushdie, *Os versos satânicos*, é suficiente para demonstrar que o conflito racializado sobre o significado da cultura inglesa ainda está muito vivo e para mostrar que estes antagonismos se emaranharam em uma segunda série de batalhas, nas quais as premissas iluministas sobre cultura, valor cultural e estética continuam a ser testadas por aqueles que não as aceitam como padrões morais universais. De certo modo, esses conflitos são o resultado de um período histórico distinto no qual foi produzido um novo racismo, etnicamente absoluto e culturalista. Isso explicaria a queima de livros nas ruas inglesas como manifestações de diferenças culturais irreduzíveis que sinalizavam o caminho para a catástrofe racial interna. Este novo racismo foi gerado em parte pelo movimento rumo a um discurso político que alinhava estreitamente “raça” à idéia de filiação nacional e que acentuava mais a diferença cultural complexa do que a simples hierarquia biológica. Esses estranhos conflitos emergiram em circunstâncias

em que negritude e anglicidade de repente pareciam ser atributos mutuamente excludentes e onde o antagonismo explícito entre eles prosseguia no terreno da cultura, não no da política. Qualquer que seja a opinião que se tenha sobre Rushdie, seu destino oferece outro pequeno, mas significativo, presságio da medida na qual os valores quase metafísicos da Inglaterra e da anglicidade estão sendo atualmente contestados por sua conexão com a “raça” e a etnia. Suas experiências também são um lembrete das dificuldades envolvidas nas tentativas de construir um sentido mais pluralista, pós-colonial, da cultura e da identidade nacional britânicas. Nesse contexto, situar e responder ao nacionalismo — se não ao racismo e etnocentrismo — dos estudos culturais ingleses tornou-se uma questão diretamente política em si mesma.

É instrutivo retornar às personalidades imperiais que forneceram a Raymond Williams a matéria-prima para sua brilhante reconstrução crítica da vida intelectual inglesa. Além de Burke, Thomas Carlyle, John Ruskin, Charles Kingsley e o restante do elenco de personagens dignos de Williams podem tornar-se valiosos, não simplesmente nas tentativas de purgar os estudos culturais de seu foco tenazmente etnocêntrico, mas na tarefa mais ambiciosa e mais útil de reformar ativamente a Inglaterra contemporânea por meio da reinterpretação do cerne cultural de sua vida nacional supostamente autêntica. No trabalho de reinterpretação e reconstrução, reinscrição e relocação necessárias para transformar a Inglaterra e a anglicidade, a discussão sobre a clivagem na intelectualidade vitoriana em torno da resposta ao tratamento dado pelo governador Eyre à rebelião da baía de Morant na Jamaica*, em 1865, tende a ser proeminente¹⁵. Assim como as reações

* A rebelião da baía de Morant foi uma insurreição de colonos negros da Jamaica, que ocuparam terras antes abandonadas e foram cruelmente reprimidos pelas autoridades britânicas. (N. do R.)

¹⁵ Catherine Hall, *White, Male and Middle Class*. Cambridge: Polity Press, 1992.

inglesas ao levante de 1857 na Índia, estudadas por Jenny Sharpe¹⁶, este momento pode bem se mostrar muito mais formador do que até agora tem sido considerado. A rebelião da baía de Morant é duplamente significativa porque representa um caso de conflito metropolitano, interno, que emana diretamente de uma experiência colonial externa. Essas crises no poder imperial demonstram sua continuidade. Parte de meu argumento consiste em que esta relação interior/exterior deve ser reconhecida como um elemento mais poderoso, mais complexo e mais contestado na memória histórica, social e cultural de nossa nação gloriosa do que anteriormente se supunha.

Estou sugerindo que mesmo as variedades louváveis e radicais da sensibilidade cultural inglesa examinadas por Williams e celebradas por Edward Thompson e outros não foram produzidas espontaneamente por sua própria dinâmica interna e intrínseca. O fato de que algumas das concepções mais convincentes da anglicidade foram construídas por estrangeiros como Carlyle, Swift, Scott ou Eliot deveria aumentar a nota de precaução aqui emitida. Os mais heróicos e subalternos nacionalismos e patriotismos contraculturais ingleses talvez sejam mais bem entendidos como tendo sido gerados em um padrão complexo de relações antagônicas com o mundo supra-nacional e imperial, para o qual as idéias de “raça”, nacionalidade e cultura nacional fornecem os indicadores principais (embora não os únicos). Esta abordagem obviamente traria a obra de William Blake para um foco bastante diferente do fornecido pela história cultural ortodoxa e, como sugeriu Peter Linebaugh, esta reavaliação mais que tardia pode ser prontamente complementada pelo mapeamento do envolvimento, durante muito tempo negligenciado, dos escravos negros e seus

¹⁶ Jenny Sharpe, “The Unspeakable Limits of Rape: Colonial Violence and Counter-Insurgency”, *Genders*, n° 10, primavera de 1991, pp. 25-46, e “Figures of Colonial Resistance”, *Modern Fiction Studies* 35, n° 1, primavera de 1989.

descendentes na história radical de nosso país em geral e os movimentos de sua classe trabalhadora em particular¹⁷. Oluadah Equiano, cujo envolvimento nos primórdios da política da classe trabalhadora organizada está sendo agora amplamente reconhecido; o anarquista, jacobino e ultra-radical herege metodista Robert Wedderburn; William Davidson, filho do promotor-geral da Jamaica, enforcado por sua participação na conspiração de Cato Street para explodir o gabinete britânico em 1819¹⁸; e o militante sufragista William Cuffay são apenas os candidatos mais urgentes e óbvios à reabilitação. Suas biografias oferecem meios inestimáveis de verificar como o pensar e refletir por meio dos discursos e imagens de “raça” aparecem mais no centro do que na margem da vida política inglesa. O discurso de Davidson no patíbulo, antes de ser submetido à última decapitação pública na Inglaterra, por exemplo, é uma comovente apropriação dos direitos dos ingleses dissidentes nascidos livres, que ainda hoje não é amplamente lida.

Desse trio mal-afamado, Wedderburn é talvez o mais conhecido, graças aos esforços de Peter Linebaugh e Iain McCalman¹⁹. Filho de um traficante de escravos, James Wedderburn, e de uma escrava, Robert foi criado por uma praticante de vodu de Kingston, que atuava como agente de contrabandistas. Ele migrou para Londres em 1778, aos 17 anos. Ali, tendo publicado vários panfletos ultra-radicais e difamadores como parte de seus trabalhos políticos subversivos, ele se apresentou como encarnação viva dos horrores da escravidão em uma capela que abrigava debates políticos na Hopkins Street perto do Haymarket, onde ele pregava

¹⁷ Peter Linebaugh, “All the Atlantic Mountains Shook”, *Labour/Le Travailleur* 10, outono de 1982, pp. 87-121.

¹⁸ Peter Fryer, *Staying Power*. Londres: Pluto Press, 1980, p. 219.

¹⁹ *The Horrors of Slavery and Other Writings by Robert Wedderburn*, organização de Iain McCalman. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1992.

uma versão de anarquismo milenarista cristão, baseado nos ensinamentos de Thomas Spence e infundida de deliberada blasfêmia. Em um dos debates realizados nesse “palheiro em ruínas com duzentas pessoas da mais baixa condição”, Wedderburn defendeu os direitos inerentes ao escravo caribenho de assassinar seu senhor, prometendo escrever para sua casa e “dizer-lhes que assassinem seus senhores tão logo o desejarem”. Depois dessa ocasião, ele foi processado e absolvido de uma acusação de blasfêmia depois de convencer o júri de que ele não estivera clamando por uma sublevação mas somente praticando o “verdadeiro e infalível gênio da habilidade profética”²⁰.

É particularmente significativo para o sentido de minha argumentação global que Wedderburn e seu eventual parceiro Davidson tenham sido ambos marinheiros, circulando para lá e para cá entre nações, cruzando fronteiras em máquinas modernas que eram em si mesmas microssistemas de hibridez lingüística e política. Sua relação com o mar pode mostrar-se particularmente importante tanto para a política como para a poética do mundo atlântico negro, que desejo contrapor ao nacionalismo estreito de grande parte da historiografia inglesa. Wedderburn serviu na Marinha Real e como corsário, enquanto Davidson, que fugiu para o mar em vez de estudar direito, foi obrigado ao serviço naval em duas ocasiões subseqüentes. Davidson habitava a mesma subcultura ultra-radical que Wedderburn e era participante ativo da Morylebone Reading Society, um grupo radical formado em 1819 depois do massacre de Peterloo. Ele é conhecido por ter atuado como guardião de sua bandeira negra, que significativamente trazia um crânio e ossos cruzados com a legenda “Que possamos morrer como homens e não sermos vendidos como escravos”, em uma assembléia ao ar livre em Smithfield, mais tarde, naquele

²⁰ Iain McCalman, “Anti-slavery and Ultra Radicalism in Early Nineteenth-Century England: The Case of Robert Wedderburn”, *Slavery and Abolition* 7, 1986.

ano²¹. Os detalhes precisos de como as ideologias radicais articularam, antes da instituição do sistema fabril, a cultura dos pobres de Londres com a cultura marítima insubordinada dos piratas e outros trabalhadores pré-industriais do mundo terão de esperar os trabalhos inovadores de Peter Linebaugh e Marcus Rediker²². Entretanto, calcula-se que ao final do século XVIII um quarto da marinha britânica era composto de africanos para os quais a experiência da escravidão fora uma poderosa orientação rumo às ideologias de liberdade e justiça. Procurando padrões similares no outro lado da rede atlântica, podemos localizar Crispus Attucks na liderança de sua “população variegada de meninos insolentes, crioulos, mulatos, *teagues**, irlandeses e marujos bizarros”²³, e podemos acompanhar Denmark Vesey singrando pelo Caribe e colhendo histórias inspiradoras da revolução haitiana (um de seus colegas conspiradores testemunhou que ele havia dito que eles “não deixariam um pele-branca vivo pois este era o plano que eles adotaram em São Domingos”)²⁴. Também há o exemplo brilhante de Frederick Douglass, cujas autobiografias revelam que aprendera sobre liberdade no norte, com marinheiros irlandeses, enquanto trabalhava como calafate de um navio em Baltimore. Ele tinha menos a dizer sobre o fato embaraçoso de que as embarcações que ele preparava para o oceano — veleiros de Baltimore — eram navios negreiros, os mais rápidos do mundo e os únicos

²¹ Peter Fryer, *Staying Power*, p. 216. Public Records Office, Londres: PRO Ho 44/5/202, PRO Ho 42/199.

²² Seu artigo “The Many Headed Hydra”, *Journal of Historical Sociology* 3, n° 3, setembro de 1990, pp. 225-53, apresenta uma amostra desses argumentos.

* Na Irlanda do Norte, nome pejorativo dado pelos protestantes aos católicos. (N. do T.)

²³ John Adams, citado por Linebaugh em “Atlantic Mountains”, p. 112.

²⁴ Alfred N. Hunt, *Haiti's Influence on Antebellum America*. Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press, 1988, p. 119.

artefatos capazes de correr mais do que o bloqueio britânico. Douglass, que desempenhou um papel negligenciado na atividade antiescravista inglesa, escapou da escravidão disfarçado de marinheiro e atribuiu este sucesso a sua habilidade de “conversar como um velho lobo do mar”²⁵. Estes são apenas alguns poucos exemplos do século XIX. O envolvimento de Marcus Garvey, George Padmore, Claude McKay e Langston Hughes com navios e marinheiros dão apoio adicional à sugestão premonitória de Linebaugh de que “o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco long-play”²⁶.

Navios e outros cenários marítimos ocupam um lugar especial na obra de J. M. W. Turner, um artista cujos quadros representam, na visão de muitos críticos contemporâneos, o apogeu da escola inglesa de pintura. Qualquer turista em Londres testemunhará a importância da Clore Gallery enquanto instituição nacional e do lugar de Turner como expressão duradoura da própria essência da civilização inglesa. Turner foi colocado no topo da avaliação crítica por John Ruskin que, como vimos, ocupa um lugar de destaque na constelação de grandes ingleses de Williams. O célebre quadro de Turner de um navio negroiro²⁷ lançando seu

²⁵ O melhor relato feito por Douglass a respeito é encontrado em Frederick Douglass, *Life and Times of Frederick Douglass* (Nova York: Macmillan, 1962), p. 199. Ver também Philip M. Hamer, “Great Britain, the United States and the Negro Seamen’s Acts” e “British Consuls and the Negro Seamen’s Acts, 1850-1860” (*Journal of Southern History* 1, 1935, pp. 3-28, 138-68). Introduzidas depois da rebelião do Denmark Vesey, essas interessantes peças legislativas exigiam que os marinheiros negros livres fossem encarcerados enquanto seus navios estivessem atracados, como uma maneira de minimizar o contágio político que sua presença nos portos fatalmente transmitiria.

²⁶ Linebaugh, “Atlantic Mountains”, p. 119.

²⁷ Paul Gilroy, “Art of Darkness, Black Art and the Problem of Belonging to England”, *Third Text* 10, 1990. Uma interpretação muito dife-

rentes e moribundos ao mar enquanto uma tempestade se aproxima foi exposto na Royal Academy para coincidir com a convenção mundial antiescravista realizada em Londres, em 1840. O quadro, de propriedade de Ruskin durante cerca de 28 anos, era bem mais do que uma resposta aos ausentes proprietários caribenhos, que haviam encomendado ao seu criador o registro do esplendor maculado de suas casas de campo, as quais, como demonstrou eloqüentemente Patrick Wright, se tornavam um importante sinalizador da essência contemporânea rural da vida nacional²⁸. O quadro apresentava um protesto poderoso contra o rumo e o tom moral da política inglesa. Isso ficou explícito em uma epígrafe que Turner extraiu de sua própria poesia e que retinha em si mesma uma inflexão política: “Esperança, esperança, traiçoeira esperança, onde está agora o teu mercado?”. Três anos depois de seu longo envolvimento na campanha para defender o governador Eyre²⁹, Ruskin pôs à venda na Christie’s o quadro do navio negroiro. Conta-se que ele passara a achar muito doloroso conviver com o quadro. Nenhum comprador foi encontrado naquele momento e, três anos mais tarde, ele vendeu o quadro para um americano. Desde então, a pintura permanece nos Estados Unidos. O exílio do quadro em Boston é mais um indicador da configuração do Atlântico como um sistema de trocas culturais. É mais importante, porém, chamar a atenção para a incapacidade de Ruskin para discutir o quadro, exceto em termos daquilo que ele

rente da pintura de Turner é dada em Albert Boime, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (Londres: Thames and Hudson, 1990).

²⁸ Patrick Wright, *On Living in an Old Country*. Londres: Verso, 1985.

²⁹ Bernard Semmel, *Jamaican Blood and the Victorian Conscience*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1976. Ver também Gillian Workman, “Thomas Carlyle and the Governor Eyre Controversy”, *Victorian Studies* 18, n° 1, 1974, pp. 77-102.

revelava sobre a estética de pintar a água. A informação de que a embarcação era um navio negreiro foi relegada por ele a uma nota de rodapé no primeiro volume de *Modern Painters*³⁰.

Apesar de lapsos como este, os membros da Nova Esquerda, herdeiros da tradição estética e cultural à qual pertencem Turner e Ruskin, combinaram e reproduziram seu nacionalismo e etnocentrismo negando à anglicidade imaginária e inventada absolutamente quaisquer referentes externos. A Inglaterra dá à luz incessantemente a si mesma, aparentemente a partir da cabeça de *Britânia**. As filiações políticas e preferências culturais desse grupo da Nova Esquerda amplificaram esses problemas. Eles são mais visíveis e mais intensos na historiografia radical que forneceu uma contrapartida às sutis reflexões literárias de Williams. Apesar de todo o seu entusiasmo pela obra de C. L. R. James, o influente grupo de historiadores do Partido Comunista Britânico³¹ é o culpado neste caso. Suas predileções pela imagem do inglês nascido livre e o sonho do socialismo em um só país que orientavam suas obras estarão ambos ausentes quando se trata de nacionalismo. Esta incômoda correspondência pode ser encontrada ao longo da obra de Edward Thompson e Eric Hobsbawm, escritores visionários que tanto contribuíram para as sólidas fundações dos estudos culturais ingleses e que compartilham uma abordagem marxista não redutora da história econômica, social e cultural, na qual a nação — compreendida como receptáculo estável para a luta de classes contra-hegemônica — é o foco pri-

³⁰ Volume 1, seção 5, capítulo 3, seção 39. W. E. B. Du Bois reeditou este comentário quando era editor de *The Crisis*; ver vol. 15, 1918, p. 239.

* Além de antigo nome romano da ilha da Grã-Bretanha, *Britânia* designa a figura de mulher sentada, com um tridente e capacete, empregada como representação simbólica da Grã-Bretanha e o Império Britânico. (N. do R.)

³¹ Eric Hobsbawm, "The Historians' Group of the Communist Party", em M. Cornforth (org.), *Essays in Honour of A. L. Morton*. Atlantic Highlands, Nova Jersey: Humanities Press, 1979.

mário. Esses problemas no interior dos estudos culturais ingleses se alinham, em seu ponto de junção, com a prática política prática e exemplificam dificuldades mais amplas com o nacionalismo e com o deslizamento discursivo ou a ressonância conotativa entre "raça", etnia e nação.

Problemas semelhantes se manifestam de forma um tanto diferente nas literaturas africano-americanas onde um nacionalismo cultural popular igualmente populista transparece na obra de várias gerações de estudiosos radicais e igual número de outros não tão radicais. Mais adiante veremos que concepções absolutistas da diferença cultural aliadas a um entendimento culturalista de "raça" e etnia podem ser encontradas também neste posicionamento.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural³². Além do confronto com a historiografia e a história literária inglesa, isso acarreta um desafio aos modos como as histórias culturais e políticas dos negros americanos têm sido até agora concebidas. Quero sugerir que grande parte do precioso legado intelectual reivindicado por intelectuais africano-americanos como substância de sua particularidade é, na realidade, apenas parcialmente sua propriedade étnica absoluta. Não menos do que no caso da Nova Esquerda inglesa, a idéia do Atlântico negro pode ser usada para mostrar que existem outras reivindicações a este legado que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental. Uma preocupação com o Atlântico como sistema cultural e político tem sido imposta à

³² Linebaugh, "Atlantic Mountains". É esta também a estratégia adotada por Marcus Rediker em seu brilhante livro *Between the Devil and the Deep Blue Sea* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

historiografia e à história intelectual negra pela matriz histórica e econômica na qual a escravidão da *plantation* — “o capitalismo sem suas roupas” — foi um momento especial. Os padrões fractais de troca e transformação cultural e política, que procuramos especificar por termos teóricos manifestamente inadequados como criouliização e sincretismo, indicam como as etnias e ao mesmo tempo as culturas políticas têm sido renovadas de maneiras que são significativas não só para os povos do Caribe mas, também, para a Europa, para a África, especialmente Libéria e Serra Leoa, e, naturalmente, para a América negra.

Vale repetir que as comunidades de colonos negros do Reino Unido forjaram uma cultura complexa a partir de fontes discrepantes. Elementos de expressão cultural e sensibilidade política transmitidos da América negra durante um longo período de tempo foram reacentuados no Reino Unido. Eles são centrais, conquanto não mais dominantes, nas configurações cada vez mais recentes que caracterizam uma outra cultura vernacular negra mais nova. Esta não se contenta em ser dependente nem simplesmente imitadora das culturas da diáspora africana da América e do Caribe. A ascensão cada vez maior de Jazzie B e Soul II Soul na virada da última década constituiu um indicador válido deste novo clima afirmativo. O Funki Dreds do norte de Londres, cujo próprio nome se baseia numa identidade recentemente miscigenada*, tem projetado para o mundo a cultura e ritmo de vida distintos do Reino Unido negro. Sua canção “Keep On Moving” [“Continue em Movimento”] foi notável por ter sido produzida na Inglaterra por filhos de colonos caribenhos e depois remixada em formato (jamaicano) *dub* nos Estados Unidos por Teddy Riley, um africano-americano. Ela incluiu segmentos ou *samples* de música tiradas de gravações americanas e jamaicanas de JBs e Mikey Dread,

* O termo “funk” designa um ramo da música negra norte-americana e *dread* associa-se à cultura rastafari. O autor refere-se à combinação, num único nome, de estilos do Caribe e dos Estados Unidos. (N. do T.)

respectivamente. Esta unidade formal de elementos culturais diversos era mais do que apenas um símbolo poderoso. Concentrava a intimidade diaspórica lúdica que tem sido característica marcante da criatividade transnacional do Atlântico negro. O disco e sua extraordinária popularidade proclamavam os laços de filiação e afeto que articulavam as histórias descontínuas de colonos negros no Novo Mundo. A injunção fundamental de “Keep On Moving” também expressava a inquietude de espírito que torna vital essa diáspora cultural. O movimento contemporâneo das artes negras no cinema, nas artes visuais e no teatro, bem como na música, que fornecia o pano de fundo para esta liberação musical, criou uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados. É importante lembrar que esses fenômenos recentes do Atlântico negro podem não constituir tanta novidade quanto sugere sua codificação digital pela força transnacional do Soul II Soul do norte de Londres. O piloto de Colombo, Pedro Nino, também era africano. Desde então, a história do Atlântico negro, constantemente ziguezagueado pelos movimentos de povos negros — não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania —, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica. Todos esses problemas emergem com especial clareza se compararmos os paradigmas nacionais, nacionalistas e etnicamente absolutos da crítica cultural encontrados na Inglaterra e na América com essas expressões ocultas, residuais ou emergentes, que tentam ser de caráter global ou extranacional. Essas tradições apoiaram contraculturas da modernidade que afetaram o movimento dos trabalhadores, mas que não se reduzem a isto. Elas forneceram fundações importantes sobre as quais se poderia construir.

A extraordinária pintura de Turner do navio negreiro continua a ser uma imagem útil não só por seu poder moral autoconsciente e o modo notável pelo qual ela aponta diretamente para o sublime em sua invocação do terror racial, comércio e degene-

ração ético-política da Inglaterra. Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam³³. Conseqüentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo³⁴. Os navios também nos reportam à

³³ “Existe espaço quando alguém leva em conta vetores de direção, velocidades e variáveis de tempo. Dessa forma, o espaço é composto de interseções de elementos móveis. Em certo sentido, ele é articulado pelo conjunto de movimentos dispostos dentro dele”. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley e Londres: University of California Press, 1984, p. 117.

³⁴ Ver Michael Cohn e Michael K. Platzer, *Black Men of the Sea* (Nova York: Dodd, Mead, 1978). Recorri muito à antologia de George Francis Dow, *Slave, Ships and Slaving*, publicação da Marine Research Society, n° 15 (1927; reimpr. Cambridge, Md.: Cornell Maritime Press, 1968), que inclui excertos de material valioso dos séculos XVIII e XIX. Sobre a Inglaterra, achei muito útil o estudo publicado anonimamente, *Liverpool and Slavery* (Liverpool: A. Bowker and Sons, 1884). Memórias produzidas por capitães negros também apontam para uma série de problemas de pesquisas intercultural e transcultural. O livro do capitão Harry Dean, *The Pedro Gorino: The Adventures of a Negro Sea Captain in Africa and on the Seven Seas in His attempts to Found an Ethiopian Empire* (Boston e Nova York: Houghton Mifflin, 1929) contém material interessante sobre a política concreta do pan-africanismo que não são registradas em outros trabalhos. A autobiografia do capitão Hugh Mulzac, *A Star to Steer By* (Nova York: International Publishers, 1963), inclui observações valiosas sobre o papel dos navios no movimento Garvey. Algumas indicações sobre o que poderia envolver uma releitura da história dos Rastafaris com base no Atlântico negro são encontradas no importante ensaio de Robert A. Hill, que acentua as complexas relações pós-escravidão entre a Jamaica e a África: “Dread History: Leonard P. Howell and Millenarian Visions in Early Rastafari Religions in Jamaica”, *Epoché: Journal of the History of Religions at UCLA* 9, 1981, pp. 30-71.

Middle Passage, à micropolítica semilebrada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização. Subir a bordo, por assim dizer, oferece um meio para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como sua pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental³⁵. Por todas essas razões, o navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos por minhas tentativas de repensar a modernidade por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental.

No espírito aventureiro proposto por James Clifford em sua influente obra sobre a cultura viajante³⁶, quero considerar o impacto que esta reconceituação extranacional, transcultural, poderia produzir na história política e cultural dos negros americanos e na dos negros na Europa. Na história recente, isso certamente significará reavaliar Garvey e o garveyismo, o pan-africanismo e o Poder Negro como fenômenos hemisféricos, se não globais. Na periodização da política negra moderna, será necessária uma nova reflexão sobre a importância do Haiti e sua revolução para o desenvolvimento do pensamento político africano-americano e os movimentos de resistência. Do lado europeu, será indubitavelmente necessário reconsiderar a relação de Frederick Douglass com os radicalismos ingleses e escoceses e meditar sobre o significado dos cinco anos de William Wells Brown na Europa como escravo fugitivo, na permanência e nos estudos de Alexander Crummell em Cambridge e nas experiências de Martin Delany em Londres

³⁵ Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions* (Oxford: Oxford University Press, 1992). Ver também Pratt, *Imperial Eyes*.

³⁶ James T. Clifford, “Travelling Cultures”, em Lawrence Grossberg et al., *Cultural Studies*, Nova York e Londres: Routledge, 1992; e “Notes on Theory and Travel”, *Inscriptions* 5, 1989.

no Congresso Estatístico Internacional de 1860³⁷. Exigirá compreensão de questões difíceis e complexas como o interesse de W. E. B. Du Bois, desde sua infância, por Bismarck, seu esforço para que suas roupas e bigode seguissem o modelo do Kaiser Wilhelm II, seus prováveis pensamentos ao assistir aos seminários de Heinrich von Treitschke³⁸, e o uso que seus heróis trágicos fazem da cultura européia.

Notáveis viajantes negros americanos, da poeta Phyllis Wheatley em diante, iam para a Europa e ali suas percepções da América e da dominação racial eram alteradas em decorrência de suas experiências. Isto trouxe conseqüências importantes para sua compreensão das identidades raciais. A jornalista e organizadora política radical Ida B. Wells é típica, descrevendo seus períodos produtivos na Inglaterra como “estar nascendo de novo em uma nova condição”³⁹. Lucy Parsons é uma personalidade mais problemática na história política da América negra⁴⁰, mas qual teria sido o efeito de seus encontros com William Morris, Annie Besant e Peter Kropotkin em uma nova escrita da história do radicalismo inglês? E quanto à relação de Nella Larsen com a Dinamarca, onde George Padmore foi mantido na prisão durante o início dos anos de 1930 e que também era a base de seu jornal banido, o *Negro Worker*, que circulou pelo mundo por meio de seus partidários

³⁷ *Manchester Weekly Advertiser*, 21 de julho de 1860; *Punch*, 28 de julho de 1860; *The Morning Star*, 18 de julho de 1860; e F. A. Rollin, *Life and Public Services of Martin R. Delany* (Lee and Shepard: Boston, 1868), p. 102.

³⁸ Peter Winzen, “Treitschke’s Influence on the Rise of Imperialist and Anti-British Nationalism in Germany”, em P. Kennedy e A. Nicholls (orgs.), *Nationalist and Racialist Movements in Britain and Germany before 1914*. Basingstoke: Macmillan, 1981.

³⁹ Ida B. Wells, citada em Vron Ware, *Beyond the Pale: White Women, Racism, and History*. Londres e Nova York: Verso, 1992, p. 177.

⁴⁰ Carolyn Ashbaugh, *Lucy Parsons: American Revolutionary*. Chicago: Charles H. Kerr, 1976. Devo agradecer Tommy Lott por esta referência.

na Colonial Seamen’s Association [Associação dos Marinheiros Coloniais]⁴¹? E quanto à obra de Sarah Parker Remond como médica na Itália e à vida de Edmonia Lewis⁴², escultora que fixou residência em Roma? Que efeitos produziram morar em Paris para Anna Cooper, Jessie Fauset, Gwendolyn Bennett⁴³ e Lois Maillou Jones?

Parece haver grandes questões quanto a direção e o caráter da cultura e da arte negras se levamos em conta os poderosos efeitos mesmo de experiências temporárias de exílio, transferência e deslocamento. Como foi alterado, por exemplo, o curso da arte vernacular negra do jazz pelo que aconteceu a Quincy Jones na Suécia e a Donald Byrd em Paris? Isso é particularmente interessante porque ambos desempenharam papéis influentes na reformulação do jazz como forma popular no início dos anos de 1970. Byrd descreve sua sensação de atração pela Europa como algo que nasceu da visão do Canadá, que ele desenvolveu quando jovem criado em Detroit:

Era por isso que a Europa era tão importante para mim. Morando em criança defronte ao Canadá do outro lado do rio, eu costumava me sentar e olhar para Windsor, em Ontário. Windsor representava a Europa para mim. Aquele era o resto do mundo, o estrangeiro para mim. Por isso, eu sempre tive uma percepção do estrangeiro, da coisa européia, porque o Canadá estava logo ali. Costumávamos ir até o Canadá. Para os negros, o Canadá era um lugar que nos tra-

⁴¹ Frank Hooker, *Black Revolutionary: George Padmore’s Path from Communism to Pan-Africanism*. Londres: Pall Mall Library of African Affairs, 1967.

⁴² William S. McFeely, *Frederick Douglass*. Nova York: W. W. Norton, 1991, p. 329.

⁴³ Michel Fabre, *Black American Writers in France, 1840-1980*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1991.

tava melhor do que a América, o norte. Para meu pai, Detroit era melhor do que o sul; para mim, nascido no norte, o Canadá era melhor. Pelo menos era isso o que eu achava. Mais tarde descobri que não era assim mas, de qualquer maneira, o Canadá representava para mim alguma coisa estranha, exótica, que não era os Estados Unidos.⁴⁴

A vida de Richard Wright no exílio, que foi descrita como uma traição de sua autenticidade e como um processo de sedução pelas tradições filosóficas supostamente fora de sua estreita extensão étnica⁴⁵, será explorada mais adiante como um caso exemplar de como a política do posicionamento e a política de identidade são inscritas nas análises da cultura negra. Muitas das personalidades aqui arroladas serão abordadas em capítulos posteriores. São todas candidatas potenciais a inclusão no mais recente cânone cultural africano-americano, um cânone que é condicionado e talvez exigido pela formatação acadêmica dos estudos culturais negros.⁴⁶ O capítulo 4 discutirá qual versão da política e filosofia de W. E. B. Du Bois será construída para esse cânone a partir das ricas tessituras transnacionais de sua vida longa e nômade. As experiências de viagem de Du Bois levantam da forma mais aguda possível uma questão comum às vidas de quase todas essas personalidades que começam como africano-americanos ou caribenhos e depois são transformadas em alguma outra coisa que escapa a esses rótulos específicos e, com eles, a todas as noções fixas de nacionalidade e identidade nacional. Quer sua experiência de exílio seja forçada ou escolhida, temporária ou per-

⁴⁴ Ursula Broschke Davis, *Paris without Regret*. Iowa City: University of Iowa Press, 1986, p. 102.

⁴⁵ Contesto esta visão no capítulo 5.

⁴⁶ Alguns problemas associados a esta estratégia foram discutidos por Cornel West em "Minority Discourse and the Pitfalls of Canon Formation", *Yale Journal of Criticism* 1, n° 1, outono de 1987, pp. 193-201.

manente, esses intelectuais e ativistas, escritores, oradores, poetas e artistas articulam um desejo de escapar aos laços restritivos de etnia, identificação nacional e, às vezes, até da própria "raça". Alguns falam, como Wells e Wright, em termos do renascimento que a Europa lhes proporcionava. Quer dissolvessem sua sensibilidade africano-americana em um discurso explicitamente pan-africanista ou no engajamento político, sua relação com a terra natal e sua base etno-política foram absolutamente transformadas. A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional. Estes desejos são pertinentes ao entendimento da organização política e da crítica cultural. Eles sempre se sentiram pouco à vontade com as escolhas estratégicas impostas aos movimentos negros e com indivíduos imbricados em culturas políticas nacionais e estados-nações na América, no Caribe e na Europa.

MARTIN DELANY E A INSTITUIÇÃO DA PÁTRIA

A personalidade influente e importante de Martin Robison Delany — jornalista, editor, médico, cientista, juiz, soldado, inventor, fiscal de alfândega, orador, político e romancista — fornece uma oportunidade para examinar os efeitos distintos produzidos onde a política do posicionamento do Atlântico negro compõe o limiar da dupla consciência. Sua vida também oferece uma oportunidade ímpar para considerar algumas das questões suscitadas no âmbito das histórias da cultura e da política negra, por meio da viagem ou da transferência voluntária. Marcada por suas origens européias, a cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação, que é mais convenientemente abordado

por via das rotas homônimas*. A consideração de uma personalidade como Delany exige atenção cuidadosa à interação entre essas duas dimensões da ontologia racial. Sua vida revela um confronto entre seu nacionalismo e as experiências de viagem que têm sido geralmente ignoradas pelos historiadores, exceto onde elas podem ser lidas como gestos etiopianistas ou emigracionistas contra o racismo americano. Isto não é mais suficiente.

Delany é crucial para os interesses deste livro por inúmeras outras razões. Ele ainda é regularmente saudado como o principal progenitor do nacionalismo negro na América. Embora lançasse em 1879 os seus *Principia of Ethnology* [Princípios de Etnologia] com uma dedicatória bajuladora ao Duque de Shaftesbury, o que não encontraria simpatia entre os africentristas de hoje, seus argumentos nessa publicação final antecipam de um modo desconcertante o tom e o conteúdo do pensamento africológico [*Africalogical*]. Delany foi identificado por Molefi Kete Asante como pioneiro neste campo⁴⁷ e constitui um ancestral atraente para os africentristas graças a traços apreciados como sua disposição em vestir seu *dashiki*** ao proferir palestras sobre a África na prefeitura, igreja Batista e “escola de cor” em Chatham, no Ontário, onde, no exílio, fixou sua residência. Além de suas propensões marinheiras e ideológicas, a proximidade com a África na história familiar de Delany produz o efeito de fazer suas opções políticas parecerem austeras e nítidas. Elas são bem menos ambíguas, por exemplo, do que as de seu ocasional colega Frederick Douglass, que havia sido criado por um homem branco, alfabetizado por

* O autor se vale da homofonia, em inglês, de *roots*, raízes, e *routes*, rotas, estradas, mapas. (N. do R.)

⁴⁷ Molefi Kete Asante, *Kemet, Afrocentricity and Knowledge*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press, 1990, p. 112.

** *Dashiki* é uma vestimenta da África Ocidental que se tornaria extremamente popular entre os negros norte-americanos na década de 1960. Delany vestia-se desse modo cem anos antes. (N. do R.)

uma mulher branca e tivera sua liberdade comprada por outros dois. Isso fica muito claro a partir da passagem que encerra o primeiro livro de Delany, *The Condition, Elevation, Emigration and Destiny of the Colored People of the United States Politically Considered* [A Condição, Elevação, Emigração e Destino do Povo de Cor dos Estados Unidos Politicamente Considerados], de 1852. Embora seu cristianismo assertivo possua uma nota um tanto destoante, a obra termina de modo comovente com um floreio claramente pan-africano que coloca as forças da ciência, o Iluminismo e o progresso em harmonia com o projeto de regeneração racial no período pós-escravidão:

“Do Egito virão os grandes; a Etiópia estenderá as mãos para Deus” (*Ps*, LXVIII, 31). Com fé nesta promessa abençoada, graças a Deus; neste nosso grande advento para dentro da África, não queremos “Nenhum timbale nem flajolés, gaitas de fole, trombones ou baionetas” mas com uma confiança perseverante em Deus, nosso rei celestial, corajosamente avançaremos, cantando doces canções de redenção, na regeneração de nossa raça e na restauração de nossa pátria, da melancolia e das trevas de nossa superstição e ignorância para a gloriosa luz de um brilho mais cristalino — a luz da mais alta civilização divina.⁴⁸

Delany é uma figura de extraordinária complexidade cuja trajetória política pelos abolicionismos e emigracionismos, dos republicanos aos democratas⁴⁹, dilui quaisquer tentativas sim-

⁴⁸ Martin R. Delany, *Principia of Ethnology: The Races and Color, with an Archeological Compendium of Ethiopian and Egyptian Civilisation from Years of Careful Examination and Enquiry*. Filadélfia: Harper and Brother, 1879, p. 95.

⁴⁹ Ver a oposição de Delany à proposta para indicar um candidato negro à vice-presidência (*New York Tribune*, 6 de agosto de 1867, p. 1).

plistas de defini-lo como conservador ou radical coerente. Em terceiro lugar, a vida de Delany é valiosa por causa de sua temporada de sete meses na Inglaterra⁵⁰, seu exílio em Chatham, suas viagens para o sul e pela África, bem como seus sonhos de colonização negra autônoma nas Américas Central e do Sul. Ele é justamente afamado por ter organizado e liderado a primeira expedição científica à África a partir do hemisfério ocidental: o Grupo de Exploração do Vale do Niger de 1859 [*Niger Valley Exploring Party*], comandado por Delany em conjunto com Robert Campbell, um naturalista jamaicano que havia sido chefe do departamento de ciências no Instituto para Crianças de Cor [*Institute for Colored Youth*] na Filadélfia. Essas peregrinações estão recodificadas nas digressões de Henrico Blacus/Henry Holland, o herói do romance de Delany, *Blake; or, the Huts of America* [Blake; ou as Cabanas da América], sua única incursão pela ficção, publicado em partes na revista *Anglo-African Magazine*, durante 1859, e na *Weekly Anglo-African* em 1861. Delany é interessante também por considerar a si mesmo como homem de ciência⁵¹. Sua idéia de si mesmo como polímata aspirava, e de fato expressava, a uma competência interdisciplinar que o distingue como excepcional intelecto. Ele modelou sua carreira de acordo com metas caracteristicamente masculinas, definidas no século XVIII por sábios e filósofos cujo legado, como veremos, foi imediatamente apropriado para suas teorias de integridade e cidadania raciais. Como William Wells Brown, Sarah Parker Remond e outros, ele foi um negro que estudou e praticou a medicina em um período em que o desejo dos escravos de fugir da escravidão ainda era por vezes racional-

⁵⁰ R. Blackett, "In Search of International Support for African Colonisation: Martin R. Delany's Visit to England, 1860", *Canadian Journal of History* 10, n° 3, 1975.

⁵¹ Uma amostra de Delany nesse estilo é fornecida por seu "Comets", *Anglo-African Magazine* 1, n° 2, fevereiro de 1859, pp. 59-60.

zado pela opinião médica como uma doença — drapetomania ou *dysaesthesia Aetheopis*⁵² — e em que J. Marion Sims estava aperfeiçoando os procedimentos de cirurgia ginecológica nas mulheres que ele mantinha em servidão⁵³. Totalmente à parte de seus estudos médicos de orientação mais prática, Delany é conhecido por ter estudado a frenologia em busca de respostas aos argumentos da etnologia racista. Sua obra nesta área poderia ser utilizada para iniciar algumas interessantes pesquisas sobre a relação entre razão científica e dominação racial. Mais adiante veremos que suas aspirações como homem culto das ciências se entrelaçavam de diversas maneiras com sua radicalização política. Ambas receberam um ímpeto adicional pela amarga reação de Delany ao lhe ser negado em 1852 o direito de patente por sua invenção para transportar locomotivas por terreno montanhoso porque, embora livre, ele não era formalmente cidadão dos Estados Unidos⁵⁴.

Delany nasceu em Charlestown, Virgínia, em maio de 1812, filho de pai escravo e mãe liberta que haviam aparentemente desfrutado dos benefícios do sangue africano, que não era apenas puro mas também real. O avô mandingo de Delany havia regressado para a África após ser emancipado, e seu pai, Samuel, havia comprado sua própria liberdade no início dos anos de 1820. A família fixara residência em Chambersburg, Pensilvânia. Atuante nos círculos abolicionistas como orador, jornalista e escritor, Delany publicou *The Mystery* [O Mistério] em 1843 e, com Douglass, tornou-se co-editor do *North Star* (1847). Passou a se encantar com

⁵² Thomas Szasz, "The Sane Slave: An Historical Note on the Use of Medical Diagnosis as Justificatory Rhetoric", *American Journal of Psychotherapy* 25 (1971): 228-239; J. D. Guillory, "The Pro-slavery Arguments of S. A. Cartwright", *Louisiana History* 9, 1968, pp. 209-27.

⁵³ Ann Dally, *Women under the Knife*. Londres: Radius, 1991.

⁵⁴ Dorothy Sterling, *The Making of an Afro-American: Martin Robinson Delany, 1812-1885*. Nova York: Doubleday, 1971, p. 139.

o abolicionismo garrisoniano⁵⁵ em uma idade precoce e complementou sua obra na causa antiescravista com suas atividades médicas como aplicador de ventosas, sanguessugas e sangrias⁵⁶. Em 1850, tendo estudado medicina com uma série de diferentes médicos, matriculou-se em Harvard para formar-se em medicina e foi aceito juntamente com mais dois estudantes negros, Isaac Snowden e Daniel Hunt, sob a condição de que fossem patrocinados pela American Colonisation Society e apenas exercessem suas habilidades médicas fora dos Estados Unidos, na Libéria, depois da graduação⁵⁷. Uma estudante branca, Harriot K. Hunt, que havia sido aprovada na mesma época em que os três negros, foi persuadida a desistir depois de reuniões privadas com membros do corpo docente. Delany, Snowden e David Hunt começaram a assistir às aulas em novembro daquele ano mas foram solicitados a deixar a faculdade pelo decano — Oliver Wendell Holmes, um célebre admirador de *Crania Americana* de Samuel Morton — ao final do curso de inverno, depois de protestos de estudantes brancos furiosos que achavam que sua presença rebaixaria os padrões educacionais. A amargura e a justificada raiva que

⁵⁵ Nell Irvin Painter, “Martin R. Delany”, em L. Litwak e A. Meier (orgs.), *Black Leaders of the Nineteenth Century*. Urbana e Londres: University of Illinois Press, 1988.

⁵⁶ W. Montague Cobb, “Martin Robison Delany”, *Journal of the National Medical Association* 44, maio de 1952.

⁵⁷ Ver o material sobre Delany na Countway Library da Escola de Medicina de Harvard. Registros da Medical Faculty of Harvard University, vol. 2, minutas das reuniões de 4 e 23 de novembro de 1850. Os alunos encaminharam abaixo-assinados contra a presença de estudantes negros em 10 e 11 de dezembro. As experiências de Delany em Harvard são muito desfavoráveis quando comparadas com a situação agradável dos três jovens de cor observada por William Wells Brown durante sua visita em 1851 à Escola de Medicina em Edimburgo. Ver sua *Places and People Abroad*. Nova York: Sheldon, Lamport and Blakeman, 1855, p. 265.

havam se combinado em Delany com uma batalha legal infrutífera para reclamar a herança de sua esposa foram mais tarde elaboradas em decorrência dessa humilhação adicional trazida por Harvard. Ele regressou à Filadélfia ansioso para lutar em favor da cidadania americana e em favor de um plano para a emigração negra para a América Central ou do Sul, que seria anunciado por seu primeiro livro.

Publicado no quadragésimo aniversário de Delany, *The Condition* temperava suas propostas emigracionistas com uma polêmica contra a American Colonisation Society e seus planos de colonização liberiana. O livro é notável pelas elaboradas teorias da nacionalidade e da cidadania derivadas de uma leitura da história europeia e talvez, acima de tudo, por sua defesa explícita de um estado forte que poderia concentrar as aspirações sionistas dos negros americanos e ajudar na construção de seu contrapoder político em oposição ao estado de supremacia branca. O livro começava comparando o destino dos negros na América e o dos negros das nações de minorias destituídas de direitos civis encontradas na Europa.

O fato de que tem [sic] em todas as eras, em quase toda nação, existido uma nação dentro de uma nação — um povo que, embora constituindo parte e parcela da população, ainda era, pela força das circunstâncias, conhecido pela posição peculiar que ocupava, sem formar de fato, pela privação da igualdade política com os demais, nenhuma parte e, quando muito, nada além de uma parte restrita do corpo político de tais nações, também é verdade. São assim os poloneses na Rússia, os húngaros na Áustria, os escoceses, irlandeses e galeses no Reino Unido, e como tais também os judeus espalhados por toda parte, não só por toda a extensão da Europa mas em quase todo o globo habitável, mantendo suas características nacionais, e olhando adiante com elevadas esperanças de ver o dia em que poderão regressar a sua posição nacional anterior de autogoverno e independência

seja em que parte do mundo habitável for... Tal é então a condição de várias classes na Europa; sim, nações, durante séculos no interior de nações, mesmo sem a esperança de redenção entre aquelas que as oprimem. E por mais desfavorável que seja sua condição, não há nada que se compare à das pessoas de cor dos Estados Unidos.⁵⁸ [itálicos adicionados]

Do ponto de vista da história do conceito de diáspora explorado no capítulo 6, é particularmente interessante que, embora não empregue esse termo crucial, Delany toma de imediato as experiências judaicas de dispersão como modelo para compreender a história dos negros americanos e, mais significativamente ainda, apresenta essa história como meio de concentrar suas próprias propostas sionistas de colonização negra americana da Nicarágua⁵⁹ e outras áreas. A aquisição de uma pátria poderosa que poderia garantir e defender os direitos dos escravos era, para Delany, bem mais importante do que pequenos detalhes como uma localização geográfica dentro daquilo que seu colaborador Robert Campbell chamava, em seu próprio relatório da Expedição à Nigéria, a terra *mãe* africana. A primeira preocupação de Delany não era com a África como tal, mas sim com as formas de cidadania e filiação originadas da geração (e regeneração) da nacionalidade moderna, na forma de um estado-nação negro e autônomo. A Libéria era rejeitada neste papel porque não era um veículo adequado ou suficientemente sério para as esperanças e os sonhos dos cidadãos soldados negros e suas famílias. Sua geografia era um fator desfavorável, mas sua centralidade ao “esquema profundamente arraigado” dos donos de escravos americanos evidenciava uma

desvantagem mais substancial⁶⁰. Com seus apelos em favor da conquista de cidadania americana parecendo cada vez mais infrutíferos, Delany deixou a América em 1856. Entretanto, seguiu para o norte e não para leste, não para a África, mas para o Canadá⁶¹. Foi a partir desta nova posição que planejou sua viagem para a África e a Europa. Ele trocou o Novo pelo Velho Mundo em 1859, chegando a Monróvia, capital liberiana, no dia 12 de julho. Lá encontrou-se com Alexander Crummell e outros dignitários.

O relatório de Delany de 1859 sobre sua viagem, o *Official Report of the Niger Valley Exploring Party*⁶², é um documento interessante que define sua visão de uma aliança dinâmica, tanto comercial como civilizatória, entre o capital inglês, o intelecto negro americano e a força de trabalho africana. Essas forças díspares deveriam colaborar em benefício mútuo na exportação do algodão africano a ser beneficiado na Inglaterra. O *Report* é mais interessante no contexto deste capítulo pelos *insights* que fornece sobre as estruturas de sentimento que podem ser denominadas a dialética interna da identificação da diáspora. Delany, sempre o médico e racionalista, descrevia em detalhes a seqüência de sintomas clínicos que ele experimentava à medida que seu entusiasmo inicial ao chegar à África dava lugar a uma forma especial e característica de melancolia:

A primeira visão e impressões da costa da África são sempre inspiradoras, produzindo as emoções mais agradáveis. Essas sensações agradáveis continuam durante vários dias, mais ou menos até que se fundem em sentimentos de entusias-

⁵⁸ *The Condition, Elevation, Emigration and Destiny of the Colored People of the United States Politically Considered*. Filadélfia, edição do autor, 1852, pp. 12-3.

⁵⁹ “A América Central e do Sul são, evidentemente, o destino final e futuro lar da raça de cor neste continente”, *ibid.*, cap. 21 e 22 *passim*.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 168-9.

⁶¹ C. Peter Ripley (org.), *The Black Abolitionist Papers*, vol. 2: *Canada, 1830-1865*. Chapel Hill e Londres: University of North Carolina Press, 1986.

⁶² *Official Report of the Niger Valley Exploring Party*, republicado como *Search for a Place: Black Separatism and Africa, 1860*, introdução de Howard H. Bell. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

mo quase intenso... uma hilaridade de sentimento quase análoga ao começo da embriaguez... como a sensação produzida pela ingestão de champanhe... Os primeiros sintomas são seguidos por um relaxamento dos sentidos no qual há uma disposição de se estirar, abrir a boca e bocejar de fadiga. Os segundos podem ou não ser sucedidos por verdadeiros acessos febris... mas quer esses sintomas se sigam ou não, existe um mais notável... Um sentimento de remorso por se ter trocado o país nativo por um país estranho; um desejo quase frenético de ver amigos e conterrâneos; um desânimo e perda da esperança de tornar a ver aqueles que se ama. A esses sentimentos, naturalmente, deve-se resistir e encará-los como uma mera afecção mórbida da mente... Quando uma total recuperação acontece, o amor pelo país é mais ardente e duradouro.⁶³

A ambivalência quanto ao exílio e a volta para casa contida nesses comentários possui uma história que provavelmente é tão antiga quanto a presença de escravos africanos no Ocidente. Aqui, é necessário considerar que o desconforto diante da perspectiva de fissuras e falhas na topografia da filiação, que fez do pan-africanismo um discurso tão poderoso, não era diminuído por referências a alguma essência africana que pudesse magicamente conectar entre si todos os negros. Atualmente, esta idéia poderosa é frequentemente acionada quando é necessário considerar as coisas que (potencialmente) conectam pessoas negras entre si em lugar de pensar seriamente sobre divisões na comunidade imaginária da raça e nos meios de compreendê-las ou superá-las, se é que isto é, de fato, possível. O período de Delany na África confirmava as diferenças entre os ideólogos africano-americanos e os africanos com quem eles tratavam. Dessa forma, não é surpreendente que, apesar de ao final de seu relato sobre suas aventuras africanas Delany prometer retornar à África com sua família, ele jamais o tenha feito.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

Mais do que qualquer página de Edward Wilmot Blyden, Alexander Crummell e seus outros pares protonacionalistas, os escritos de Delany registravam reações contraditórias à África. O lar arcaico, ancestral, simplesmente não funcionaria como era. Ele possuía uma consciência aguda de que este lar teria de ser amplamente refeito. Em parte, por meio de esquemas grandiosos de modernização, como a ligação ferroviária comercial transafricana que ele havia proposto inicialmente em um extraordinário apêndice a *The Condition*. A superstição e cultura pagã africanas deveriam ser eliminadas. Esses planos revelavam que a missão proposta de elevar o eu racial negro americano era inseparável de uma segunda missão de elevar e esclarecer os africanos incultos, oferecendo-lhes os benefícios da vida civilizada: esgotos, mobília, cutelaria, missionários e

algum tipo de roupa para cobrir toda a pessoa acima dos joelhos, seja uma única blusa ou camisa, em vez de um pano nativo solto lançado em volta do corpo, para cair ao acaso, a qualquer momento expondo toda a parte superior da pessoa, como na Libéria, onde essa parte da pessoa é inteiramente descoberta — estou certo de que isto faria muito para imprimir-lhes alguns dos hábitos da vida civilizada.⁶⁴

Se esta declaração pode ser lida como um pequeno sinal do compromisso prático de Delany com os frutos da modernidade euroamericana, é menos surpreendente que suas posições políticas pudessem mais tarde mudar outra vez e novamente fundir seu nacionalismo com uma variedade de patriotismo americocêntrico. A guerra civil foi o catalisador desse processo. Ela reativou seu entusiasmo por um futuro americano para os negros da América. Delany foi incorporado como major no exército da União, orgulhosamente assumindo o uniforme do primeiro negro oficial de

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 101-6.

campo na história dos Estados Unidos. O periódico que havia publicado *Blake* agora oferecia a seus leitores, por 25 centavos, gloriosos cartões postais fotográficos de Delany em seu uniforme azul escuro.

Sua decisão de permanecer dentro da concha desse patriotismo depois que a guerra terminou foi facilitada pela mesma versão decididamente elitista do nacionalismo negro que havia animado seus projetos anteriores. Ela sublinhava a obrigação dos negros de se aprimorarem por meio dos valores universais de sobriedade, moderação e trabalho duro. Essa variedade de nacionalismo negro também havia se mostrado extremamente popular entre as platéias antiescravistas cujo movimento a visita de Delany havia ajudado a revitalizar. Durante a primavera de 1860, ele chegou a Londres vindo da África em busca de respaldo para os projetos de empreendimento colonial: “destemidos, corajosos e aventureiros feitos de audácia”⁶⁵, que eram essenciais à realização do respeito todo especial que decorria da um posse de *status* nacional.

Já destaquei que os relatos contrastantes fornecidos por Delany e Campbell sobre as experiências do Vale do Níger divergem em torno do gênero de sua terra natal africana. Campbell via a África como sua terra-mãe [*motherland*], ao passo que Delany, mesmo quando se referia à África com o pronome feminino, persistia em chamar o continente de pátria [*fatherland*]. Desejo sugerir que essa obstinação expressa algo profundo e característico sobre a percepção de Delany da relação necessária entre nacionalidade, cidadania e masculinidade. Provavelmente ele tenha sido o primeiro pensador negro a produzir o argumento de que a integridade da raça é, primeiramente, a integridade de seus chefes masculinos de domicílios e, secundariamente, a integridade das famílias sobre as quais eles presidem. O modelo que ele propunha alinhava o poder do cabeça masculino do domicílio na esfera privada com o *status* nobre do soldado-cidadão que o comple-

⁶⁵ Delany, *The Condition*, p. 215.

mentava na esfera pública. O discurso de Delany hoje é o de um supremo patriarca. Ele buscava uma variedade de poder para o homem negro no mundo branco, que apenas poderia ser erigida nas fundações fornecidas pelos papéis de marido e pai. Parte dessa mesma atitude é transmitida no modo como ele batizou seus sete filhos com os nomes de figuras famosas de linhagem africana: Alexandre Dumas, Toussaint L'Ouverture, Rameses Placido, São Cipriano, Faustin Soulouque, Charles Lenox Remond, Ethiopia Halle. Em uma seção sobre a educação das meninas em *The Condition*, Delany deixou ainda mais claras suas concepções sobre o relacionamento adequado entre os sexos.

Que nossas jovens mulheres tenham uma educação; que suas mentes sejam bem-informadas; bem-supridas de informações úteis e proficiência prática, em lugar das aquisições leves e superficiais, popular e elegantemente chamadas de realizações. Desejamos realizações, mas estas precisam ser úteis.

Nossas mulheres devem ser qualificadas porque serão as mães de nossos filhos. Como mães, são as primeiras amas e instrutoras das crianças; é delas que as crianças, conseqüentemente, obtêm suas primeiras impressões, que por serem sempre as mais duradouras, devem ser as mais corretas.⁶⁶

As mulheres deveriam ser educadas, mas apenas para a maternidade. A esfera pública seria domínio exclusivo de uma cidadania masculina esclarecida, que parece ter se orientado pela concepção de Rousseau da vida civil em Esparta. Delany pode hoje ser reconhecido como progenitor do patriarcado do Atlântico negro.

Tendo em vista ainda a questão fundamental dos papéis e das relações de gênero, desejo examinar sucintamente seu romance *Blake; or, The Huts of America* como uma narrativa de reconstrução

⁶⁶ *Ibid.*, p. 196.

familiar. O ponto culminante do livro é fornecido pelo zelo com que seu herói se empenha em reconstruir e regenerar sua vida familiar. Essa luta é apresentada como absolutamente análoga tanto à liberação dos escravos como à regeneração da África, que Delany havia descrito da seguinte forma no relatório do Vale do Níger:

A África é nosso solo paterno [*fatherland*] e, nós, os seus legítimos descendentes... Há muito cresci para além dos limites da América do Norte e, com eles, também cresci para além dos limites de seus domínios... A África, para ser regenerada, precisa ter um caráter nacional e sua posição entre as nações existentes do mundo dependerá principalmente do alto padrão que ela possa conquistar comparado com elas em todas as suas relações, moral, religiosa, social, política e comercialmente.

Decidi deixar para meus filhos a herança de um país, a posse do domínio territorial, as bênçãos de uma educação nacional e o direito inquestionável de autogoverno; para que não cedam ao servilismo e à degradação a nós legados por nossos pais. Se nós não nascemos para as fortunas, devemos repartir as sementes que germinarão e gerarão fortunas para eles.⁶⁷

Blake foi o quarto romance escrito por um negro americano e certamente uma obra mais radical do que as outras tentativas iniciais comparáveis na ficção. O livro tirava sua epígrafe de *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, e era, como sugere a alusão domiciliar no título de Delany, uma resposta explícita e intertextual a esta obra. Tanto a estrutura do livro como seu âmbito geográfico atestam a afirmação de Delany de haver crescido para além dos limites da América do Norte. *Blake* foi escrito no Canadá e se refere a um cubano que, após viajar para

⁶⁷ Delany, *Report of the Niger Valley Exploring Party*, pp. 110-1.

a África como marinheiro em um navio de escravos, é escravizado nos Estados Unidos. Ele foge para o Canadá, para depois retornar aos Estados Unidos a fim de encontrar a esposa — que havia sido injustamente afastada dele por um maligno senhor de escravos — e para liderar ali a resistência dos escravos. Ele a encontra em Cuba e compra sua liberdade. Em seguida, visita a África novamente, dessa vez como tripulante veterano de um segundo navio de escravos. Essa viagem, atravessando o Atlântico de oeste a leste — o reverso da *Middle Passage* —, é empreendida como parte de um grande plano para liderar uma revolucionária revolta escrava em Cuba, que naquele momento está em risco de ser anexada pelos estados americanos do sul. A topografia do mundo do Atlântico negro é diretamente incorporada ao relato de Delany. Seu herói viajante, Blake, assume vários nomes nos diferentes locais que visita, mas seu nome inglês certamente é significativo por oferecer um eco de um radicalismo mais antigo, explicitamente atlanticista.

Os navios ocupam um lugar simbólico e político primordial na obra. Um capítulo é chamado “Transatlântico” e outro, o capítulo 52, é intitulado “The Middle Passage” e inclui uma cena angustiante de um escravo lançando ao mar os mortos e moribundos, tal como Turner havia retratado: em meio à fúria da própria natureza. O uso que Delany faz da música é complexo e audacioso e tem sido entendido como evidência adicional de sua relação profundamente contraditória com a América e sua cultura. As paródias claras de canções patrióticas e o material popular de Stephen Foster que seus personagens cantam podem ser interpretados como ilustrações dos densos sincretismos culturais que a dupla consciência pode gerar⁶⁸.

Blake inclui alguns retratos extremamente compassivos de mulheres negras e oferece uma das poucas apresentações da *Middle*

⁶⁸ William W. Austin, “*Susanna*”, “*Jeanie*” and “*The Old Folks at Home*”: *The Songs of Stephen C. Foster from His Time to Ours*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Passage e da vida nas senzalas encontradas na literatura negra do século XIX. O livro torna visível a experiência africano-americana na ordem hemisférica da dominação racial. A versão de solidariedade negra proposta por *Blake* é explicitamente antiétnica e opõe-se ao estreito excepcionalismo africano-americano em nome de uma verdadeira sensibilidade pan-africana da diáspora. Isto torna a negritude uma questão mais política do que cultural. O terror da escravidão é invocado com vigor, apenas parcialmente a partir das convenções de um gênero literário abolicionista que expressa um intenso fascínio pela imagem de famílias divididas. A escravidão é vista à uma luz ética mas é basicamente apresentada como um sistema de exploração econômica de caráter internacional. Delany era membro da Igreja Africana Metodista Episcopal, mas utilizou-se de seu herói Blake para transmitir críticas à religião em geral e ao cristianismo em particular. É essa representação da crença religiosa que fornece a chave para a postura antiétnica e pan-africana do livro. Blake se recusava a “ficar parado e ver a salvação”, onde quer que ela lhe fosse oferecida: por meio dos rituais da igreja branca da *plantation*, na Igreja Católica ou nas superstições dos feiticeiros com quem ele interage durante uma visita a Dismal Swamp. Seu ceticismo e sua orientação estritamente instrumental em relação à religião, que ele encarava como uma ferramenta válida para o projeto político que procurava avançar, são importantes porque a religião afro-americana é, com muita frequência, o sinal central para a definição cultural-popular, estreitamente étnica da autenticidade racial que está sendo aqui contestada em nome de culturas rizomórficas⁶⁹ e derrotadas da diáspora.

Tanto Delany como seu herói gabam-se de seus princípios racionais. Roubar do senhor era racionalizado em termos deri-

⁶⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, “Rhizome”, *Ideology and Consciousness* 8, 1980, e *A Thousand Plateaus* (Londres: Athlone Press, 1988), pp. 3-25 [Ed. brasileira: *Mil platôs*, 5 vols. São Paulo: Editora 34, 1995-97].

vados de uma teoria trabalhista do valor e, a partir dessa postura racionalista, os negros eram repreendidos por confundirem meios espirituais e fins morais. Os negros americanos não eram os únicos oprimidos e, se quisessem ser livres, deveriam contribuir para o estabelecimento do estado-nação supra-étnico forte e completamente sintético, que Delany via como indispensável ao embate constante para derrotar a opressão racial em todos os lugares no Novo Mundo e ao projeto de mais longo prazo de regeneração africana. Esse racionalismo racial antimístico exigia que os negros de todos os matizes, classes e grupos étnicos renunciassem às diferenças meramente acidentais — que serviam apenas para mascarar a unidade mais profunda que aguardava ser construída —, não tanto a partir de sua herança africana quanto da orientação comum para o futuro produzido por suas lutas militantes contra a escravidão. Diferenças étnicas e religiosas simbolizam no livro divisões intra-raciais. A sobrevivência negra depende da invenção de novos meios para formar alianças acima e além de questões menores como língua, religião, cor da pele e, em menor extensão, gênero. A melhor maneira de criar a nova identidade metacultural demandada pela nova cidadania negra era fornecida pela condição abjeta dos escravos e ironicamente facilitada pela estrutura transnacional do tráfico de escravos em si mesmo. Abyssa, um escravo sudanês e ex-mercador de tecidos, trazido da África na segunda viagem transatlântica de Blake; Plácido, um poeta revolucionário cubano que também é primo de Blake; Gofer Gondolier, um cozinheiro das Índias Ocidentais que servia a um nobre espanhol em Gênova; os abastados quadrarões e oitavões de Cuba; o próprio Blake; e, na verdade, seus apoiadores revolucionários brancos constituem algo como um exército multifário para a emancipação de homens e mulheres oprimidos do Novo Mundo. Uma vez que a religião marca com particular clareza essas insignificantes diferenças étnicas, sua superação significa o passo utópico para além da etnia e o estabelecimento de uma nova base para a comunidade, mutualidade e reciprocidade:

Eu, a princípio católico, e minha mulher, criada como tal, somos ambos batistas; Abyssa Soudan, outrora pagão, foi convertido em sua terra natal à fé metodista ou wesleyana; Madame Sabastina e família são episcopais; Camina, de longa residência na colônia, presbiteriana, e Plácido é um crente das doutrinas de Swedenborg. Todos concordamos em não reconhecer nenhuma seita, nenhuma denominação que não uma religião em favor de nossa redenção da escravidão e da degradação... Nenhuma religião senão aquela que nos trazer a liberdade será reconhecida; a nenhum Deus serviremos além daquele que nos considera como filhos. Os brancos não aceitam nada além daquilo que promova seus interesses e felicidade, social, política e religiosamente. Eles descartariam uma religião, destruiriam uma igreja, derrubariam um governo ou abandonariam um país que não fortalecesse sua liberdade. Pelo grande e virtuoso nome de Deus não estaremos dispostos a fazer o mesmo?⁷⁰

Blake é útil à argumentação deste capítulo contra os absolutismos étnicos pois sua afirmação do intercultural e do transnacional é mais do que suficiente para avançar a discussão da cultura política negra para além da oposição binária entre perspectivas nacional e a da diáspora. O modo sugestivo pelo qual o livro situa o mundo do Atlântico negro em uma rede entrelaçada, entre o local e o global, desafia a coerência de todas as perspectivas nacionalistas estreitas e aponta para a invocação espúria da particularidade étnica para reforçá-las e garantir o fluxo uniforme dos produtos culturais em unidades nítidas e simétricas. Devo acrescentar que isso é válido, quer este impulso venha dos opressores ou dos oprimidos.

⁷⁰ Martin Delany, *Blake; or, The Huts of America*, parte II, cap. 61. Boston: Beacon Press, 1970.

A POLÍTICA NEGRA E A MODERNIDADE

Rer *Blake* desta maneira e considerar as trajetórias de seu autor nacionalista nos remete de volta à questão de saber se as perspectivas nacionalistas são um meio adequado para compreender as formas de resistência e acomodação intrínsecas à cultura política negra moderna. A história recente dos negros, como povo no mundo ocidental moderno, mas não necessariamente deste mundo — história que envolve processos de organização política de natureza explicitamente transnacional e internacional —, demanda que se considere muito atentamente a questão seguinte. Afinal de contas, a quem estão se opondo os movimentos de escravos e seus descendentes: à escravidão? ao capitalismo? à industrialização forçada? ao terror racial? ou ao etnocentrismo e ao solipsismo europeu que esses processos ajudam a reproduzir? Como devem ser *pensadas* as histórias descontínuas da resistência da diáspora levantadas em forma ficcional por *Blake* e vividas por figuras como o seu criador? Como essas histórias têm sido teorizadas por aqueles que experimentaram as conseqüências da dominação racial?

Na parte final deste capítulo, desejo considerar mais especificamente as posições do estado-nação e a idéia de nacionalidade nos relatos da oposição negra e da cultura expressiva, particularmente a música. Farei uso também de uma breve discussão da música negra que antecipa um tratamento mais extenso desses temas no capítulo 3 para levantar questões implícitas sobre as tendências rumo ao etnocentrismo e ao absolutismo étnico da teoria cultural negra.

O problema de ponderar as afirmações de identidade nacional contra as variedades contrastantes de subjetividade e identificação ocupa um lugar especial na história intelectual dos negros no Ocidente. O conceito de dupla consciência de Du Bois já foi mencionado e será explorado em maiores detalhes no capítulo 4. Trata-se apenas da mais famosa resolução de um conhecido problema que aponta para a dinâmica central da opressão racial, bem

como para a antinomia fundamental dos negros da diáspora. Como esta duplicidade, aquilo que Richard Wright chama de objetividade aterrorizante⁷¹, decorrente da situação de ser interno e ao mesmo tempo externo ao Ocidente, afetava a conduta dos movimentos políticos contra a opressão racial e rumo à autonomia negra? As inevitáveis pluralidades envolvidas nos movimentos dos povos negros, na África e no exílio, algum dia serão sincronizadas? Como seriam essas batalhas periodizadas em relação à modernidade: a partir da intermediação fatal de capitalismo, da industrialização e de uma nova concepção de democracia política? Colocar estas perguntas dessa maneira significa algo mais do que a hesitante filiação intelectual dos negros da diáspora a uma abordagem que equivocadamente procura uma totalização prematura de batalhas infinitas, uma abordagem que em si mesma possui raízes profundas e problemáticas nas ambíguas tradições intelectuais do Iluminismo europeu que, em diferentes momentos, foi tanto um salva-vidas como um grilhão?

A obra de Delany tem fornecido fortes indicações de que a herança intelectual da modernidade euroamericana determinou e talvez ainda determine a maneira pela qual a nacionalidade é entendida no interior do discurso político negro. Em particular, esse legado condiciona a aspiração contínua de adquirir uma identidade “enraizada” supostamente autêntica, natural e estável. Esta identidade invariante é, por sua vez, a premissa de um eu “racial” [“racial” self] pensante, socializado e unificado por sua conexão com outras almas aparentadas normalmente encontradas, embora nem sempre, dentro das fronteiras fortificadas das culturas étnicas distintas que também podem coincidir com os contornos de um estado-nação soberano que garante sua continuidade.

⁷¹ Esta expressão é tirada do romance de Wright, *The Outsider* (Nova York: Harper and Row, 1953), p. 129. Em seu livro de ensaios, *White Man Listen!* (Garden City, Nova York: Anchor Books, 1964), ele emprega a expressão “existência dual” para mapear o mesmo terreno. Ver capítulo 5.

Considere-se por um momento a imprecisão com que o termo “nacionalismo negro” é empregado tanto por seus adeptos como pelos céticos. Por que uma linguagem política mais refinada para lidar com essas questões cruciais de identidade, parentesco, geração, afeto e filiação está sendo tão adiada? Um exemplo modesto mas revelador pode ser tirado do caso de Edouard Glissant, que contribuiu tanto para o surgimento de um contra-discurso que pode responder à alquimia dos nacionalismos. A discussão desses problemas é prejudicada quando seu tradutor extirpa as referências de Glissant à obra de Deleuze e Guattari da edição inglesa de seu livro de 1981, *Le discours antillais*⁷², presumivelmente porque reconhecer esse intercâmbio de algum modo violaria a aura da autenticidade caribenha que é uma moldura desejada em torno da obra. Esta recusa típica em aceitar a cumplicidade e interdependência sincrética de pensadores negros e brancos recentemente passou a ser associada a uma segunda dificuldade: as concepções superintegradas de uma cultura pura e homogênea que significam que as batalhas políticas negras são explicadas como sendo, até certo ponto, automaticamente *expressivas* das diferenças nacionais ou étnicas com as quais são associadas.

O sentido superintegrado da particularidade cultural e étnica é muito popular hoje, e os negros não o monopolizam. Ele mascara a arbitrariedade de suas próprias opções políticas na linguagem moralmente carregada do absolutismo étnico e isto coloca perigos adicionais porque desconsidera o desenvolvimento e a mudança das ideologias políticas negras e ignora as qualidades inquietas e recombinantes das culturas políticas afirmativas do Atlântico negro. O projeto político forjado por pensadores como Delany na difícil viagem do navio negreiro até a cidadania corre o risco de ser destruído pelo conflito aparentemente insolúvel

⁷² Edouard Glissant, *Le discours antillais*. Paris: Editions du Seuil, 1981.

entre duas perspectivas distintas mas atualmente simbióticas. Elas podem ser livremente identificadas como os pontos de vista essencialista e pluralista, embora sejam de fato duas variedades diferentes de essencialismo: uma ontológica, a outra estratégica. A relação antagônica entre essas duas perspectivas tem sido particularmente intensa nas discussões da arte negra e da crítica cultural. A visão essencialista ontológica tem sido geralmente caracterizada por um pan-africanismo bruto. Ela tem se mostrado incapaz de especificar com precisão onde se situa atualmente a essência muitíssimo apreciada mas tenazmente evasiva da sensibilidade artística e política negra, mas isso não é obstáculo à sua circulação popular. Essa perspectiva encara o intelectual e artista negro como um líder. Onde ela se pronuncia sobre questões culturais, está freqüentemente aliada a uma abordagem realista do valor estético que minimiza as questões políticas e filosóficas substantivas envolvidas nos processos de representação artística. Sua concepção absolutista das culturas étnicas pode ser identificada pelo modo como ela registra o incompreensivo desapontamento com as opções e os padrões culturais efetivos da massa do povo negro. Ela tem pouco a dizer sobre o mundo profano e contaminado da cultura popular negra e, em vez disso, procura uma prática artística que possa retirar da massa do povo negro as ilusões pelas quais ele tem sido seduzido por sua condição de exílio e consumo impensado de objetos culturais impróprios, tais como os produtos errados para tratamento de cabelo, música pop e roupas ocidentais. A comunidade é percebida como estando no caminho errado, e a tarefa do intelectual é lhe dar uma nova direção, primeiramente pelo resgate e, depois, pela doação da consciência racial de que as massas parecem carecer.

Essa perspectiva atualmente enfrenta uma posição pluralista que afirma a negritude como um significante aberto e busca celebrar representações complexas de uma particularidade negra *internamente* dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. Não há aqui nenhuma idéia unitária de comunidade negra, e as tendências autoritárias dos que

policiriam a expressão cultural negra em nome de sua própria história ou prioridades particulares são corretamente repudiadas. O essencialismo de base ontológica é substituído por uma alternativa libertária, estratégica: a saturnal cultural que aguarda o fim de noções inocentes do tema negro essencial⁷³. Aqui, as qualidades polifônicas da expressão cultural negra constituem a principal consideração estética, e muitas vezes há uma fusão incômoda mas estimulante de técnicas e estilos modernistas e populistas. Dessa perspectiva, as realizações das formas culturais negras populares, como a música, são uma constante fonte de inspiração. São apreciadas por sua advertência implícita contra as arapucas do capricho artístico. A dificuldade com esta segunda tendência é que, ao deixar para trás o essencialismo racial por ver a “raça” em si mesma como uma construção social e cultural, ela tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação.

Cada perspectiva compensa as fraquezas óbvias no outro campo, mas até agora houve pouco debate franco e explícito entre elas. Seu conflito, inicialmente formulado em debates sobre a estética negra e a produção cultural⁷⁴, é valioso como orientação preliminar para alguns dilemas enfrentados pelos *historiadores* culturais e intelectuais da diáspora africana moderna e ocidental. Os problemas que ela levanta se tornam agudos, particularmente para aqueles que procuram compreender acontecimentos culturais e resistências políticas que têm tido pouco respeito tanto pelas fronteiras modernas como pelas pré-modernas. Na pior das hipóteses, a invocação negligente e casual do inclusivismo cultural [*cultural insiderism*], que freqüentemente caracteriza a visão essencialista ontológica, não é mais que um sintoma das crescentes clivagens *dentro* das comunidades negras. Nestas, porta-vo-

⁷³ Stuart Hall, “New Ethnicities”, em K. Mercer (org.), *Black Film: British Cinema*. Londres: ICA Documents 7, 1988, p. 28.

⁷⁴ Ver *Ten* 82, n° 3, 1992, edição intitulada *The Critical Decade*.

zes incômodos da elite negra — alguns deles comentaristas culturais profissionais, artistas, escritores, pintores e cineastas, bem como líderes políticos — têm fabricado uma perspectiva populista como expressão de sua própria posição contraditória. Esse neoneo-nacionalismo parece fora de sintonia com o espírito da nova roupagem africêntrica na qual ela se apresenta hoje diante de nós. Ele incorpora comentários sobre as necessidades e os desejos especiais das castas relativamente privilegiadas no interior das comunidades negras, mas sua marca registrada mais comum é a persistente mistificação das problemáticas relações desse grupo com os negros pobres que, afinal de contas, fornecem à elite o direito dúbio de falar em nome da clientela-fantasma do povo negro em geral. A idéia dos negros como um grupo nacional ou protonacional, com sua própria cultura hermeticamente enclausurada, desempenha um papel-chave nesta mistificação e, embora raras vezes nomeada explicitamente, a idéia deslocada de um interesse nacional é invocada como meio de silenciar a dissensão e censurar o debate político quando são expostas as incoerências e inconsistências do discurso africológico.

Esses problemas assumem um traço específico no Reino Unido, que atualmente carece de algo que possa ser convincentemente chamado de burguesia negra. Entretanto, não estão confinados a esse país e não podem ser desconsiderados. A idéia de nacionalidade e as premissas do absolutismo cultural se juntam de outras maneiras⁷⁵. Deve-se enfatizar que onde a arqueologia dos conhecimentos críticos negros entra na academia, ela geralmente envolve a construção de cânones aparentemente feita em bases exclusivamente *nacionais* — afro-americanos, caribenhos anglófonos e assim por diante. Não se trata de um apelo oblíquo em favor da legitimidade de um inventário cultural negro inglês ou britânico igualmente distintivo. Se parece indelicado pergun-

tar a quem pode servir a formação de tais cânones, então a questão correlata sobre de onde vem o impulso para formalizar e codificar elementos de nossa herança cultural neste padrão particular pode ser uma questão melhor a ser investigada. Será esse impulso em direção ao protecionismo cultural o truque mais cruel que o Ocidente pode praticar sobre seus filiados dissidentes? O mesmo problema do *status* desfrutado pelas fronteiras nacionais na elaboração da história cultural é evidente em debates recentes sobre a cultura *hip-hop*, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues⁷⁶? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista⁷⁷?

⁷⁶ Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*. Londres: Omnibus, 1988.

⁷⁷ Devo enfatizar que é a assimilação dessas formas culturais a uma noção impensada de nacionalidade que constitui o objeto de minha crítica aqui. É claro que determinadas formas culturais se tornam articuladas com conjuntos de fatores sociais e políticos ao longo de períodos prolongados. Pode-se considerar e conviver com essas formas como se elas fossem em-

⁷⁵ Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class*. Londres e Nova York: Verso, 1991.

Uma área adicional, e talvez mais profunda, de dificuldade política passa a ser considerada quando o jargão em voga da diferença cultural absoluta, associado ao ponto de vista essencialista ontológico, fornece um elo embaraçoso entre a prática dos negros — que compreendem a política racial por meio deste ponto de vista — e as atividades de seus oponentes repudiados — os absolutistas étnicos da direita racista —, que abordam a dinâmica complexa de raça, nacionalidade e etnia por meio de um conjunto similar de equações culturalistas pseudo-exatas. Essa convergência improvável é parte da história do *hip-hop*, pois a música negra é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial. Analisá-la nos leva, rápida e diretamente, de volta ao *status* da nacionalidade e das culturas nacionais em um mundo pós-moderno, onde os estados-nações estão sendo eclipsados por uma nova economia do poder que atribui à cidadania nacional e às fronteiras nacionais um novo significado. Na busca de explicar a controvérsia sobre as origens do *hip-hop*, também temos de investigar o modo como a abordagem absolutista e excludente da relação entre “raça”, etnia e cultura coloca no comando dos recursos culturais de seu próprio grupo como um todo aqueles que afirmam ser capazes de resolver a relação entre os discursos supostamente incomensuráveis, característicos de diferentes grupos raciais. Os intelectuais podem reivindicar esta posição de vanguarda em virtude de uma capacidade para traduzir de uma cultura para outra, conciliando oposições decisivas ao longo do percurso. Faz pouca diferença que as comunidades negras envolvidas sejam concebidas como nações inteiras e auto-sustentáveis ou como coletividades protonacionais.

blemas naturais da particularidade racial e étnica. Isto pode até ser um atributo defensivo essencial das comunidades interpretativas envolvidas. Entretanto, a noção de nacionalidade não pode ser tomada de empréstimo como um meio pré-fabricado para entender a dinâmica específica desse processo.

Não menos do que seu predecessor Martin Delany, os intelectuais negros de hoje têm constantemente sucumbido ao engodo dessas concepções românticas de “raça”, “povo” e “nação”, encarregando a si mesmos, em lugar do povo que supostamente representam, das estratégias de construção da nação, formação do estado e elevação racial. Este ponto sublinha o fato de que o *status* da nacionalidade e o peso preciso que devemos atribuir às diferenças evidentes de língua, cultura e identidade que dividem entre si os negros da diáspora, para não falar dos africanos, não encontram solução no âmbito da cultura política, que promete um dia congregar os povos díspares do mundo do Atlântico negro. Além disso, entre os intelectuais negros que tentaram lidar com essas questões, é certamente manifesta sua dependência das reflexões teóricas derivadas do cânone da modernidade ocidental — de Herder a Von Treitschke e outros posteriores. A obra de W. E. B. Du Bois será explorada mais adiante como um terreno dessa filiação. O caso de seu discurso de formatura em Fisk em 1888 sobre Bismarck fornece um exemplo preliminar. Refletindo sobre isto alguns anos depois em *Dusk of Dawn*, ele escreveu:

Bismarck era meu herói. Ele construiu uma nação a partir de uma massa de povos em conflito. Ele havia controlado todo o desenvolvimento do processo com sua força, até que coroou um imperador em Versalhes. Isto antecipava em minha mente o tipo de coisa que os negros americanos deveriam fazer, marchando em frente com força e determinação sob liderança treinada.⁷⁸

Este modelo de desenvolvimento nacional exerce uma atração especial sobre os povos em disputa da diáspora do Atlântico negro. É um componente essencial de suas reações ao racismo mo-

⁷⁸ W. E. B. Du Bois, *Dusk of Dawn*, em *Dubois Writings*. Nova York: Library of America, 1986, p. 577.

dermo e inspirou diretamente seus esforços de construir estados-nações em solo africano e em outros lugares. A idéia de nacionalidade ocupa um lugar central, ainda que mutável, na obra de Alexander Crummell, Edward Blyden, Martin Delany e Frederick Douglass. Este importante grupo de pós-iluministas, cujas vidas e sensibilidades políticas podem ser ironicamente definidas por um persistente zigzague entre fronteiras nacionais, muitas vezes parece compartilhar a crença decididamente hegeliana de que a combinação entre cristianismo e estado-nação representa a superação de todas as antinomias.

Os temas da nacionalidade, do exílio e da filiação cultural acentuam a inevitável fragmentação e diferenciação da questão negra. Esta fragmentação recentemente se tornou mais complexa pelas questões de gênero, sexo e dominação masculina, que têm se tornado inevitáveis devido às lutas das mulheres negras e manifestações de gays e lésbicas negros. Não posso tentar resolver essas tensões aqui, mas a dimensão da diferenciação social e política à qual se referem fornece um referencial para o que segue. Como indicadores de diferenciação, elas são particularmente importantes, porque os antagonismos intracomunais que se manifestam entre os níveis locais e imediatos de nossas lutas e sua dinâmica hemisférica e global só podem aumentar. As vozes negras de dentro dos países superdesenvolvidos podem ser capazes de continuar a ecoar em harmonia com aquelas produzidas de dentro da África ou podem, com graus variáveis de relutância, desviar-se do projeto global de avanço negro, uma vez concluída a liberação simbólica e política, se não a material e econômica, da África meridional.

Pretendo tornar esses pontos abstratos e complexos mais concretos e acessíveis por meio da elaboração de uma conclusão para este capítulo a partir de algumas das lições que aguardam ser aprendidas da consideração de elementos da produção musical dos negros no Ocidente, o que será explorado mais detalhadamente no capítulo 3. A história e a importância dessas músicas são constantemente desconsideradas pelos escritores negros

por dois motivos: porque ultrapassam os referenciais da análise nacional ou etnocêntrica, com os quais temos muito facilmente nos contentado, e porque falar a sério sobre a política e a estética das culturas vernaculares negras exige um confronto embaraçoso com diferenças intra-raciais substantivas, que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo a partir do qual a maioria das apreciações críticas são construídas. À medida que crescem essas divisões internas, o preço desse embaraço tem sido um doloroso silêncio.

Para quebrar esse silêncio, pretendo argumentar que a expressão musical negra tem desempenhado um papel na reprodução daquilo que Zygmunt Bauman chamou de contracultura distintiva da modernidade⁷⁹. Utilizarei uma breve consideração do desenvolvimento musical negro para dar um passo adiante no entendimento dos processos culturais que, conforme já sugeri, estão atualmente dilacerados entre sua percepção ora como expressão de um eu racial essencial, imutável e soberano, ora como efluente de uma subjetividade constituída que emerge casualmente do jogo interminável da significação racial. Esta costuma ser concebida exclusivamente em termos do modelo inadequado fornecido pela *textualidade*. A vitalidade e complexidade dessa cultura musical oferece um meio de ir além das oposições correlatas entre essencialistas e pseudopluralistas, de um lado, e entre concepções totalizantes de tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro. Ela também fornece um modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade.

A impossibilidade da alfabetização para os escravos e seu refinamento compensatório na arte musical não explica o compromisso obstinado e consistente da música negra com a idéia de um futuro melhor. O poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da cons-

⁷⁹ Zygmunt Bauman, "The Left As the Counterculture of Modernity", *Telos* 70, inverno de 1986-87, pp. 81-93.

ciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção tanto aos atributos formais dessa cultura expressiva como à sua base *moral* distintiva. As qualidades formais desta música estão se tornando mais bem conhecidas⁸⁰ e, por isso, desejo me concentrar nos aspectos morais e em particular na disjunção entre o valor ético da música e seu *status* como sinal étnico.

Nos termos mais simples possíveis, colocando o mundo tal como ele é contra o mundo tal como os racialmente subordinados gostariam que ele fosse, essa cultura musical fornece uma grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente. Ela é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa “transvalorização de todos os valores”, precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo. Ela contém uma teodicéia mas a ultrapassa porque as dimensões profanas desse terror racial tornam impossível a teodicéia⁸¹. Em outro trabalho, considere

⁸⁰ A admirável exposição de Anthony Jackson sobre o estilo de baixo de James Jamerson é, em minha opinião, sugestiva do tipo de trabalho crítico minucioso que precisa ser realizado sobre a forma e a dinâmica da criatividade musical negra. Seus comentários sobre o uso de Jamerson da ambigüidade harmônica e rítmica e do emprego seletivo da dissonância foram particularmente úteis. Dizer que o livro a partir do qual isto é tirado foi concebido mais para as necessidades do músico intérprete do que para o historiador cultural é acusar antes o estado atual da história cultural do que a obra de Jackson e seu colaborador o Dr. Licks. Ver “An Appreciation of the Style”, em Dr. Licks (org.), *Standing in the Shadows of Motown*. Detroit: Hal Leonard, 1989.

⁸¹ Estou pensando aqui tanto na discussão perturbadora de Wright sobre as *Dozens* no ensaio sobre a “Literary Tradition of the Negro in the United States” em *White Man Listen!*, como nos comentários de Levinas sobre o sofrimento inútil em um outro contexto: “sofrimentos inúteis e injustificáveis [são] expostos e manifestados... sem nenhuma sombra de uma teodicéia consoladora”. Ver “Useless Suffering”, em R. Bernasconi e D. Wood (orgs.), *The Provocation of Levinas* (Londres: Routledge, 1988). A discussão criteriosa, porém ardorosamente cristã, daquilo que ele chama de Teodicéia do Blues

sua crítica distintiva das relações sociais capitalistas⁸². Aqui, porque desejo mostrar que sua acuidade crítica inclui mas também supera o anticapitalismo, é necessário traçar parte da dinâmica filosófica interna dessa contracultura e explorar a conexão entre seu caráter normativo e suas aspirações utópicas. São aspectos inter-relacionados e até inseparáveis um do outro e da crítica do capitalismo racial⁸³ que essas culturas expressivas constroem mas também ultrapassam. Para compreendê-las é necessário realizar uma análise do conteúdo das letras e das formas de expressão musical, bem como das relações sociais ocultas nas quais essas práticas de oposição profundamente codificadas são criadas e consumidas. A questão do conteúdo normativo concentra a atenção no que se poderia chamar de política de realização [*politics of fulfilment*]⁸⁴: a noção de que uma sociedade futura será capaz de realizar a promessa social e política que a sociedade presente tem deixado irrealizada. Refletindo a posição semântica fundante da *Bíblia*, este é um modo discursivo de comunicação. Embora nada literal, ele pode ser captado por meio do que é dito, berrado, gritado ou cantado. A política de realização praticada pelos descendentes dos escravos exige, como fez Delany, que a sociedade civil burguesa cumpra as promessas de sua própria retórica. Ela cria um meio no qual possam ser expressas as demandas por metas como a justiça não racializada e a organização racional

também é relevante aqui. Ver *The Theology of American Popular Music*, uma edição especial de *Black Sacred Music* 3, n° 2 (Durham, N.C.: Duke University Press, outono de 1989). Não disponho de espaço aqui para desenvolver minha crítica de Spencer.

⁸² *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres: Hutchinson, 1987, cap. 5.

⁸³ Cedric Robinson, *Black Marxism*. Londres: Zed Press, 1982.

⁸⁴ Este conceito e sua junção com a política da transfiguração foram adaptados de seu emprego no livro inspirador de Seyla Benhabib, *Critique, Norm and Utopia* (Nova York: Columbia University Press, 1987).

dos processos produtivos. Ela é imanente à modernidade e um elemento de seu contradiscurso valioso demais para ser sistematicamente ignorado.

A questão de como as utopias são concebidas é mais complexa, principalmente porque elas insistem continuamente em fugir ao alcance do meramente lingüístico, textual e discursivo. A invocação da utopia referencia aquilo que, conforme a sugestiva indicação de Seyla Benhabib, proponho chamar de política da transfiguração. Esta política enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e *também* entre esse grupo e seus opressores do passado. Ela aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, que é magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais. Criada debaixo do nariz dos capatazes, os desejos utópicos que alimentam a política complementar da transfiguração devem ser invocados por outros meios mais deliberadamente opacos. Esta política existe em uma frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo [*slave sublime*], jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade. Os sinais voluntariamente adulterados que traem a política decididamente utópica da transfiguração, portanto, transcendem parcialmente a modernidade, construindo tanto um passado imaginário antimoderno como um vir-a-ser pós-moderno. Não se trata de um contradiscurso mas de uma contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua. A política da transfiguração, portanto, revela as fissuras internas ocultas no conceito de modernidade. Os confins da política são estendidos precisamente porque esta tradição de expressão recusa-se a aceitar que a política seja um

domínio prontamente separável. Seu desejo básico é conjurar e instituir os novos modos de amizade, felicidade e solidariedade conseqüentes com a superação da opressão racial sobre a qual se assentava a modernidade e sua antinomia do progresso racional, ocidental, como barbaridade excessiva. Dessa forma, as artes vernaculares dos filhos dos escravos dão origem a um veredicto sobre o papel da arte, surpreendentemente em harmonia com as reflexões de Adorno sobre a dinâmica da expressão artística europeia logo depois de Auschwitz:

A Utopia da arte, o porvir contrafactual, está drapejado em negro. Ela continua a ser uma lembrança do possível com acuidade crítica contra o real; é uma espécie de restituição imaginária dessa catástrofe que é a história do mundo; é uma liberdade que não se submeteu ao feitiço da necessidade e que bem pode jamais se submeter.⁸⁵

Essas dimensões irmãs da sensibilidade negra, a política da realização e a política da transfiguração, não são co-extensivas. Existem tensões significativas entre elas, porém, estão estreitamente associadas nas culturas vernaculares da diáspora do Atlântico negro. Elas também podem ser usadas para refletir a idéia de duplicidade com que este capítulo foi iniciado e que muitas vezes se afirma como a força constitutiva que dá origem à experiência negra no mundo moderno. A política da realização em geral se contenta em jogar a racionalidade ocidental em seu próprio campo. Ela necessita de uma orientação hermenêutica que possa assimilar o semiótico, o verbal e o textual. A política da transfiguração empenha-se na busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepetível, apresentar o inapresentável. Seu foco hermenêutico um tanto diferente avança para o mimético, o dramático e o performativo.

⁸⁵ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Londres: Routledge, 1984, p. 196 [ed. brasileira: *A teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982].

Parece particularmente significativo que as expressões culturais que essas músicas nos permitem mapear não procuram excluir a desigualdade ou fazer da justiça racial uma questão exclusivamente abstrata. Sua ética bastante fundamentada oferece, entre outras coisas, um comentário contínuo sobre as relações sistêmicas e generalizadas de dominação que condicionam sua existência. Sua estética, também bastante fundamentada, nunca se isola num domínio autônomo onde regras políticas familiares não possam ser aplicadas e onde, como muito bem diz Salman Rushdie, “a salinha da literatura”⁸⁶ pode continuar a desfrutar de seus privilégios especiais como um recurso heróico para os abastados adversários do capitalismo liberal.

Estou propondo, dessa forma, que façamos uma releitura e repensemos essa contracultura expressiva não só como uma sucessão de *tropos* e gêneros literários, mas como um discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política. O ensinamento tradicional da ética e da política — filosofia prática — chegou ao fim algum tempo atrás, ainda que suas agonias de morte sejam prolongadas. Esta tradição havia mantido a idéia de que a vida boa para o indivíduo e o problema de uma ordem social e política melhor para a coletividade poderiam ser alcançadas por meios racionais. Embora raramente seja reconhecida ainda hoje, essa tradição perdeu seu direito exclusivo à racionalidade, em parte pelo modo como a escravidão se tornou interna à civilização ocidental e pela cumplicidade óbvia que tanto a escravidão da *plantation* como os regimes coloniais revelaram existir entre a racionalidade e a prática do terror racial. Sem perceber a condição residual dessa escravidão, os negros no Ocidente secretamente escutaram e depois assumiram uma pergunta fundamental a partir das obsessões intelectuais de seus governantes esclarecidos. Seu avanço do *status*

⁸⁶ Salman Rushdie, *Is Nothing Sacred? The Herbert Read Memorial Lecture 1990*. Cambridge: Granta, 1990, p. 16.

de escravos para o *status* de cidadãos os levou a indagarem quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política. A memória da escravidão, ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura política expressiva, ajudou-os a gerar um novo conjunto de respostas para essa indagação. Eles tiveram de lutar — muitas vezes por meio de sua espiritualidade — para manterem a unidade entre a ética e a política, dicotomizadas pela insistência da modernidade em afirmar que o verdadeiro, o bom e o belo possuíam origens distintas e pertenciam a domínios diferentes do conhecimento. Primeiro, a escravidão em si mesma e, depois, sua memória induziram muitos deles a indagarem sobre as bases da fundação da filosofia e do pensamento social modernos, quer viessem eles dos teóricos dos direitos naturais que procuravam distinguir entre as esferas da moralidade e da legalidade, dos idealistas que desejavam emancipar a política da moral de sorte que aquela se tornaria uma esfera de ação estratégica, ou dos economistas políticos da burguesia que primeiro formularam a separação da atividade econômica tanto da ética como da política. Os excessos brutais da *plantation* escravista forneciam um conjunto de respostas morais e políticas para cada uma dessas tentativas. A história e a utilidade da música negra, discutidas no capítulo 3, permitem que acompanemos parte dos meios pelos quais a unidade entre ética e política tem sido reproduzida como uma forma de conhecimento popular. Esta subcultura muitas vezes se mostra como a expressão intuitiva de alguma essência racial mas é, na verdade, uma aquisição histórica elementar produzida das vísceras de um corpo alternativo de expressão cultural e política que considera o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipadora. No futuro, ela se tornará um lugar capaz de satisfazer as necessidades (redefinidas) de seres humanos que emergirão quando a violência — epistêmica e concreta — da tipologia racial chegar ao fim. A razão é assim reunificada com a felicidade e a liberdade dos indivíduos e o reino da justiça no âmbito da coletividade.

Já sugeri que há aqui um grau de convergência com outros projetos rumo a uma teoria crítica da sociedade, particularmente o marxismo. Entretanto, onde a crise vivida e a crise sistêmica se juntam, o marxismo atribui prioridade à última, ao passo que a memória da escravidão insiste na prioridade da primeira. Sua convergência também é solapada pelo simples fato de que, no pensamento crítico dos negros no Ocidente, a autocriação social por meio do trabalho não é a peça central das esperanças de emancipação. Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. A expressão artística, expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal. *Poésis* e poética começam a coexistir em formas inéditas — literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu a elas.

2. SENHORES, SENHORAS, ESCRAVOS E AS ANTINOMIAS DA MODERNIDADE

“Toda idéia lançada na mente do negro é entendida e percebida com toda a força de sua vontade; mas esta percepção envolve uma ampla destruição... é evidente que a necessidade de autocontrole distingue o caráter dos negros. Essa condição não é capaz de nenhum desenvolvimento ou cultura, e tal como nós os vemos hoje em dia, assim sempre foram. A única conexão essencial entre os negros e os europeus é a escravidão... podemos concluir que a escravidão foi a ocasião do aumento do sentimento humano entre os negros.”

G. W. F. Hegel

“O modo como o homem lida com o homem é visto, por exemplo, na escravidão dos negros, cujo objeto último é o açúcar e o café.”

Arthur Schopenhauer

“Seria melhor que todos vocês morressem — morressem imediatamente, do que viverem escravos e atrair sua desgraça sobre sua prosperidade. Se quiserem ser livres nesta geração, esta é sua única esperança.”

Henry Highland Garnet

“... as colinas livres da velha Escócia, onde o antigo ‘Negro Douglass’ outrora encontrou seus inimigos... quase toda colina, rio, montanha e lago que foram tornados clássicos pelos feitos heróicos de seus nobres filhos. Raro o riacho que não esteja vertido em canto, ou a colina que não esteja associada a um conflito feroz e sangrento entre liberdade e escravidão.”

Frederick Douglass

3.

“JÓIAS TRAZIDAS DA SERVIDÃO”:
MÚSICA NEGRA E A
POLÍTICA DA AUTENTICIDADE

“Minha nacionalidade é a realidade.”

Kool G Rap

“Desde a metade do século XIX a música de um país tem se tornado uma ideologia política por enfatizar características nacionais, manifestando-se como representante da nação e por toda parte confirmando o princípio nacional... No entanto, a música, mais do que qualquer outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional.”

T. W. Adorno

“Ó bardos negros e desconhecidos de tempos atrás,
Como seus lábios vieram a tocar o fogo sagrado?
Como, em sua escuridão, vieram a conhecer
O poder e a beleza da lira do menestrel?
Quem, em meio aos seus grilhões, primeiro ergueu seus olhos?
Quem, de dentro do relógio parado, solitário e demorado,
Sentindo a antiga fé dos profetas se elevar
Dentro de sua alma mantida em trevas, explodiu em canção?

O coração de qual escravo verteu uma melodia
Como ‘Roubado para Jesus’? Em sua labuta
Seu espírito deve ter flutuado noturno e livre,
Embora ainda em suas mãos ele sentisse suas cadeias.
Quem ouviu o grande ‘Jordan Roll’? De quem o olho estelar
Que viu a carruagem ‘oscilar leve’? E quem era ele
Que exalou aquele confortador suspiro melódico,
‘Ninguém conhece o problema que eu vejo’?”

James Weldon Johnson

Os debates contemporâneos sobre a modernidade e seu possível eclipse, citados no capítulo anterior, têm em grande medida ignorado a música. Isto é estranho, considerando que a moderna diferenciação entre o verdadeiro, o bom e o belo foi transmitida diretamente na transformação do uso público da cultura em geral e na maior importância pública de todos os gêneros de música¹. Sugerir que as críticas da modernidade articuladas por sucessivas gerações de intelectuais negros tinham seus sistemas rizomórficos de propagação ancorados em uma proximidade constante com os terrores indizíveis da experiência escrava. Argumentei que essa crítica era alimentada por um sentido profundo de cumplicidade entre o terror racial e a razão. A ambivalência resultante em relação à modernidade tem constituído parte dos fatores mais distintos que moldam a cultura política do Atlântico negro. Desenvolveremos a seguir esta discussão em um sentido ligeiramente diferente, explorando algumas das maneiras pelas quais a proximidade dos terrores inefáveis da escravidão foi mantida viva — cuidadosamente cultivada — em formas ritualizadas, sociais. Este capítulo inicia uma guinada que será mais desenvolvida no capítulo 4, onde meu interesse pelas respostas negras à modernidade começa a ser complementado por um interesse no desenvolvimento dos modernismos negros.

A questão do terror racial sempre permanece em pauta quando esses modernismos são discutidos, pois a proximidade imaginativa do terror é experiência inaugural desses modernismos. Seu foco é um tanto refinado na passagem da sociedade escrava para a era do imperialismo. Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica. Pen-

¹ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*. Manchester: Manchester University Press, 1990, p. 68.

sar no objetivo básico deste capítulo — a música negra — exige esta reorientação para o fático e o inefável.

Através de uma discussão da música e das relações sociais que a acompanham, desejo esclarecer alguns dos atributos distintivos das formas culturais negras que são, a um só tempo, modernas e modernistas. São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana.

Essas formas culturais expressivas são, portanto, ocidentais e modernas; mas isto não é tudo o que elas são. Desejo sugerir que, um tanto como a crítica filosófica examinada no capítulo 2, seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade. Essas formas musicais e os diálogos interculturais para os quais elas contribuem são uma refutação dinâmica das sugestões hegelianas de que o pensamento e a reflexão superaram a arte e que a arte é oposta à filosofia como forma mais inferior, meramente sensual de reconciliação entre a natureza e a realidade finita². A teimosa modernidade dessas formas musicais negras exigiria uma reordenação da hierarquia moderna de Hegel em relação às realizações culturais. Esta outra hierarquia poderia afirmar, por exemplo, que a música deve desfrutar de *status* superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos.

² Essas visões são repetidas pela insistência de Richard Wright no blues como meramente a sensualização do sofrimento.

A antimodernidade dessas formas, como sua anterioridade, manifesta-se na (má) cara de uma pré-modernidade que é ativamente reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloqüentes oriundos do passado. Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais com a filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial.

O *topos* de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era freqüentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos³. Em sua narrativa, Frederick Douglass levantou essa

³ “O limiar entre o classicismo e a modernidade [...] havia sido definitivamente atravessado quando as palavras cessaram de se entrecruzar com representações e de fornecer uma grade espontânea para o conhecimento das coisas.” Michel Foucault, *The Order of Things*. Londres: Tavistock, 1974, p. 304 [ed. brasileira: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes: 1995].

questão ao discutir Gore, o feitor que ilustra a relação entre o racionalismo do sistema escravo e seu terror e brutalidade:

O Sr. Gore era um homem sisudo e, embora jovem, não se permitia nenhuma piada, não dizia palavras engraçadas e raramente sorria. Suas palavras estavam em perfeita harmonia com suas feições, e suas feições estavam em perfeita harmonia com suas palavras. Os feitores, por vezes, se permitiam algum dito espirituoso, mesmo com os escravos; não era este o caso do Sr. Gore. Ele falava apenas para comandar e comandava apenas para ser obedecido; ele lidava parcimoniosamente com as palavras e prolificamente com seu chicote, jamais usando as primeiras onde o último também funcionaria... Sua brutalidade selvagem era comparável apenas à absoluta frieza com que cometia as mais rudes e selvagens ações sobre os escravos sob sua responsabilidade.⁴

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam. Um procedimento particularmente valioso para isso é fornecido pelos padrões distintivos do uso da língua, que caracterizam as populações contrastantes da diáspora africana moderna e ocidental⁵.

⁴ Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960, p. 46.

⁵ St. Clair Drake, *Black Folks Here and There*, Afro-American Culture

O caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo — uma idéia manifestada com a dose certa de impaciência por Glissant:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.⁶

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual — os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra.

Cada uma dessas áreas merecem tratamento detalhado por si mesma⁷. Todas elas são configuradas por suas origens comple-

and Society Monograph Series n° 7. Los Angeles: University of California, 1987.

⁶ Edouard Glissant, *Caribbean Discourse*, tradução de J. Michael Dash (Charlottesville: University of Virginia Press, 1989), p. 248; John Baugh, *Black Street Speech* (Austin: University of Texas Press, 1983).

⁷ Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit* (Nova York: Vantage Press, 1983) e “Kongo Influences on African-American Artistic Culture”, em

xas e múltiplas na mistura de formas culturais africanas e outras às vezes referidas como criouliização. Entretanto, minha principal preocupação neste capítulo é menos com os atributos formais dessas culturas expressivas sincréticas do que com os problemas de como podem ser formulados os julgamentos críticos, avaliativos, axiológicos e (anti)estéticos a seu respeito e com o lugar da etnia e da autenticidade no interior desses julgamentos. Que problemas analíticos especiais surgem se um estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta do grupo que os produziu? Que contradições surgem na transmissão e na adaptação dessa expressão cultural por outras populações da diáspora, e como serão resolvidas? Como o deslocamento hemisférico e a disseminação mundial da música negra se refletiram em tradições localizadas de literatura crítica e, considerando que a música é percebida como fenômeno mundial, que valor é atribuído a suas origens, particularmente se elas entram em oposição a mutações adicionais, produzidas durante seus ciclos contingentes e suas trajetórias fractais? Onde a música é pensada como emblemática e constitutiva da diferença racial em lugar de apenas associada a esta, como a música é utilizada para especificar questões gerais pertinentes ao problema da autenticidade racial e à conseqüente auto-identidade do grupo étnico? Pensar sobre música — uma forma não figurativa, não conceitual — evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra.

As tradições inventadas de expressão musical, que constituem aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de inte-

J. E. Holloway (org.), *Africanisms in American Culture* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

lectuais orgânicos⁸ cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam à classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentado como guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico. Os ritmos irremovíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos — serem livres e serem eles mesmos — revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras — faladas ou escritas.

Paradoxalmente, à luz de suas origens nas relações sociais mais modernas ao final do século XVIII, as premissas estéticas etnocêntricas da modernidade consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca à consolidação do racismo científico. Os criadores dessa subcultura e desse contrapoder embebidos em música talvez sejam mais acuradamente descritos como “parteiras”, uma designação apropriada se seguirmos as provocativas sugestões de Julia Kristeva para a “feminização” das bases éticas a partir das quais é possível a ação política dissidente⁹. Eles defendem seu espaço no eixo social construído

entre uma natureza atávica e a cultura racional. Desejo endossar a sugestão de que esses subversivos músicos e usuários de música representam um tipo diferente de intelectual, principalmente porque sua auto-identidade e sua prática da política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existentes fora das letras. Também desejo indagar se, para a teoria cultural negra, abraçar ou mesmo aceitar essa relação mediada, tática, com o não-representável, o pré-racional e o sublime seria beber de um cálice envenenado. Essas questões se tornaram politicamente decisivas, uma vez que essas formas culturais têm colonizado os interstícios da indústria cultural em nome não apenas dos povos do Atlântico negro, mas também dos pobres, explorados e reprimidos de toda parte.

O debate corrente sobre a modernidade ora gira em torno das relações problemáticas entre política e estética, ora em torno da questão da ciência e de sua associação com a prática da dominação¹⁰. Poucos desses debates operam na interface da ciência e da estética, que é o ponto de partida necessário da expressão cultural negra contemporânea e da tecnologia digital de sua disseminação e reprodução social. Esses debates em torno da modernidade convencionalmente definem a instância política da totalidade social moderna por meio de uma frouxa invocação das realizações da democracia burguesa. A noção distinta de estético, em relação à qual esse domínio político auto-sustentador é então avaliado, é elaborada pela idéia e ideologia do texto e da

lio que parcialmente define a experiência desses artistas também constitui sua experiência de dissidência. “A New Type of Intellectual: The Dissident”, em Toril Moi (org.), *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

¹⁰ Robert Proctor, *Value-Free Science? Purity and Power in Modern Knowledge* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991); Donna Haraway, “Manifesto For Cyborgs”, em Linda Nicholson (ed.) *Feminism/Postmodernism* (Nova York e Londres: Routledge, 1990).

⁸ bell hooks e Cornel West, *Breaking Bread*. Boston: South End Press, 1991.

⁹ Também podemos seguir Kristeva na idéia de que a condição de exí-

textualidade, como um estilo de prática comunicativa que fornece um modelo para todas as demais formas de troca cognitiva e interação social. Instados pelas críticas pós-estruturalistas sobre a metafísica da presença, os debates contemporâneos têm ido além da citação da língua como analogia fundamental para compreender todas as práticas significantes, em direção a uma posição em que a textualidade (particularmente quando ampliada pelo conceito de diferença) se expande e se funde com a totalidade. Prestar uma cuidadosa atenção às estruturas de sentimento que embasam as culturas expressivas negras pode evidenciar como essa crítica é incompleta. Ela fica bloqueada por esta invocação da textualidade que a tudo engloba. A textualidade se torna um meio de esvaziar o problema da ação humana, um meio de especificar a morte (por fragmentação) do sujeito e, na mesma manobra, entronizar o crítico literário como senhor do domínio da comunicação humana criativa.

Correndo o risco de parecer um tanto esotérico, desejo sugerir que a história e a prática da música negra apontam para outras possibilidades e geram outros modelos plausíveis. Vale a pena reconstruir essa história negligenciada, quer ela forneça ou não indicadores para outros processos culturais mais gerais. Entretanto, desejo sugerir que a democracia burguesa, no disfarce metropolitano refinado, no qual ela surgiu na alvorada da esfera pública, não deve servir como tipo ideal para todos os processos políticos modernos. Em segundo lugar, desejo desviar a preocupação com as questões relativas à beleza, gosto e julgamento artístico para que a discussão não fique circunscrita à idéia de textualidade desenfreada e invasora. Trazer a história da música negra para o primeiro plano encoraja essas duas propostas. Isto exige também um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. A antifonia (chamado e respos-

ta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. Toni Morrison afirma de modo eloquente sua visão desta importante relação:

Os negros americanos eram sustentados, curados e nutridos pela tradução de sua experiência em arte, sobretudo na música. Isso era funcional... Meu paralelo é sempre a música porque todas as estratégias da arte estão aí presentes. Toda a complexidade, toda a disciplina. Todo o trabalho deve passar por improvisação de modo a parecer que você jamais tocou nele. A música deixa a gente faminta por mais. Ela nunca nos dá o conjunto todo. Ela bate e abraça, bate e abraça. A literatura deveria fazer o mesmo. Tenho sido muito enfática a esse respeito. O poder da palavra não é música, mas em termos de estética, a música é o espelho que me dá a clareza necessária... As maiores coisas que a arte negra tem a fazer são estas: ela deve possuir a habilidade para usar objetos à mão, a aparência de utilizar coisas disponíveis e deve parecer espontânea. Deve parecer tranqüila e fácil. Se ela fizer você suar é que algo não está certo. Você não deveria poder ver as emendas e costuras. Sempre quis desenvolver uma maneira de escrever que fosse irreversivelmente negra. Não tenho os recursos de um músico, mas eu achava que se fosse realmente literatura negra ela não seria negra porque eu era, nem mesmo seria negra por causa de seu tema. Ela seria algo intrínseco, inato, algo na maneira como era organizada — as sentenças, a estrutura, a textura e o tom — de sorte que ninguém que a lesse perceberia. Utilizo a analogia da música porque você pode viajar pelo mundo inteiro e ela ainda é negra... Eu não a imito, mas sou informada por ela. Às vezes eu escuto blues, outras vezes *spirituals* ou jazz e me aproprio dela. Tenho tentado recons-

truir sua textura em meu texto — certos tipos de repetição — sua profunda simplicidade... O que já aconteceu com a música nos Estados Unidos, a literatura fará um dia, e quando isso acontecer estará tudo terminado.¹¹

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas* que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. A famosa observação de Ralph Ellison sobre a dinâmica interna da produção de jazz utiliza a arte visual como sua analogia central, mas ela pode ser estendida para além do contexto específico ao qual visava esclarecer:

Existe nisto uma contradição cruel implícita na própria forma de arte. Pois o verdadeiro jazz é uma arte de afirmação individual no interior e contra o grupo. Cada momento de jazz verdadeiro... brota de uma disputa na qual o artista desafia todo o resto; cada vôo solo, ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição. Dessa forma, porque o jazz encontra sua própria vida na improvisação sobre materiais

¹¹ Paul Gilroy, "Living Memory: An Interview with Toni Morrison", em Paul Gilroy, *Small Acts*. Londres: Serpent's Tail, 1993, pp. 175-82.

* Do grego *antiphona*, "som em resposta". Termo que deu origem à palavra *anthem* (na Inglaterra do século XVI), versículo cantado antes e depois do Salmo, com respostas do coro, dividido em dois. (N. do R.)

tradicionais, o jazzista deve perder sua identidade mesmo quando a encontra...¹²

Esta citação oferece um lembrete de que, além da música e dos próprios músicos, devemos também levar em conta o trabalho daqueles que, no interior da cultura expressiva do Atlântico negro, tentaram utilizar sua música como um marco estético, político ou filosófico na produção do que se poderia livremente chamar de suas teorias sociais críticas. Aqui é necessário considerar o trabalho e uma multidão inteira de figuras exemplares: ex-escravos, pregadores, estudiosos e escritores autodidatas, bem como um pequeno número de profissionais e a reduzida minoria que conseguiu adquirir algum tipo de posição acadêmica em sistemas educacionais essencialmente segregacionistas ou que aproveitou oportunidades na Libéria, no Haiti e outros estados independentes. Esta companhia se espalha em linhas de descendência descontínuas, transversais, que se estendem para fora através do Atlântico, de Phyllis Wheatley em diante. Seu melhor traço é uma tradição anti-hierárquica de pensamento que provavelmente culmina na idéia de C. L. R. James de que as pessoas comuns não necessitam de uma vanguarda intelectual para ajudá-las a falar ou para dizer a elas o que dizer¹³. Repetidamente, dentro dessa cultura expressiva, são os músicos que são apresentados como símbolos vivos do valor da espontaneidade¹⁴. Muitas vezes isso não é nada mais do que uma questão de estilo.

¹² Ralph Ellison, *Shadow and Act*. Nova York: Random House, 1964, p. 234.

¹³ C. L. R. James, *Notes on Dialectics*. Londres: Allison Busby, 1980.

¹⁴ C. L. R. James, "The Mighty Sparrow", em *The Future in the Present* (Londres: Allison and Busby, 1978); Kathy Ogren, "Jazz Isn't Just Me": Jazz Autobiographies as Performance Personas", em Reginald T. Buckner *et al.* (orgs.), *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz* (Detroit: Wayne State University Press, 1991).

Deixando de lado os trabalhos básicos de reconstrução e periodização arqueológica, trabalhar nas formas contemporâneas da cultura expressiva negra envolve empenhar-se em um problema em particular. É o enigma de qual *status* analítico deve ser atribuído à variação no interior das comunidades negras e entre as culturas negras reveladas por seus hábitos musicais. As tensões produzidas por tentativas de comparar ou avaliar formações culturais negras divergentes podem ser resumidas na seguinte questão: como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? Esta pergunta serve como receptáculo para várias outras questões ainda mais incômodas. Elas incluem a unidade e a diferenciação do eu negro criativo, a questão embaraçosa da particularidade negra e o papel da expressão cultural em sua formação e reprodução. Esses problemas são especialmente agudos porque os pensadores negros não têm conseguido apelar para as narrativas oficiais da psicanálise como meio de fundamentar as aspirações interculturais de suas teorias. Com algumas nobres exceções, as explicações críticas da dinâmica da subordinação e da resistência negra têm sido obstinadamente monoculturais, nacionais e etnocêntricas. Isso empobrece a história cultural negra moderna, pois as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituído por fluxos. Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares.

Em face da manifesta diferenciação e proliferação de estilos e gêneros culturais negros, uma nova ortodoxia analítica começou a desenvolver-se. Em nome do antiessencialismo e rigor teórico, ela sugere que uma vez que a particularidade negra é construída

social e historicamente e a pluralidade se tornou inelutável, a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimento nas culturas negras contemporâneas está extremamente mal-colocada. A tentativa de situar as práticas e os motivos culturais ou as agendas políticas que poderiam conectar entre si os negros dispersos e divididos do Novo Mundo e da Europa é desconsiderada como essencialismo ou idealismo ou ambos¹⁵.

A posição alternativa esboçada no restante deste capítulo oferece uma tentativa de refutação desta ortodoxia, que considero prematura ao rejeitar a questão da teorização da identidade negra. Sugiro que a ponderação das similaridades e diferenças entre as culturas negras continua a ser uma preocupação urgente. Esta resposta recorre de modo crucial ao conceito de diáspora¹⁶, que será discutido em mais detalhes no capítulo 6. Para os objetivos presentes, desejo declarar que a diáspora ainda é indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno. Os perigos do idealismo e do retorno a um passado idílico associados a este conceito devem estar óbvios a esta altura, mas o mínimo que ele oferece é um meio heurístico de focar a relação entre identidade e não-identidade na cultura política negra. Ele também pode ser empregado para projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns — tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo. Não é uma questão fácil. A proposição de que as culturas pós-escravas do mundo Atlântico estão de modo significativo associa-

¹⁵ Kobena Mercer, "Black Art and the Burden of Representation", *Third Text* 10, primavera de 1990, e "Looking for Trouble", *Transition* 51, 1991.

¹⁶ Este conceito é sugestivamente explorado por Glissant em *Caribbean Discourse* e por St. Clair Drake em seu estudo em dois volumes *Black Folk Here and There* (1987 e 1990).

das entre si e com as culturas africanas, a partir das quais parcialmente derivam, tem sido permanentemente uma questão de grande controvérsia, capaz de gerar emoções intensas que ultrapassam em muito a contemplação escolástica imparcial. A situação é complicada ainda mais pelo fato de que as frágeis correspondências psicológicas, emocionais e culturais que conectam as populações da diáspora a despeito de suas diferenças manifestas são geralmente apreendidas apenas de modo efêmero e em sentidos que persistem em confundir os protocolos da ortodoxia acadêmica. Existe, contudo, um grande corpo de obras que justifica a proposição de que é possível identificar algumas filiações culturais, religiosas e lingüísticas, ainda que seu significado político contemporâneo continue discutível. Existem também indicações válidas, ainda que subutilizadas, a serem encontradas na obra de pensadores políticos feministas, críticos culturais e filósofos que têm formulado concepções estimulantes sobre relação entre identidade e diferença no contexto de fazer avançar os projetos políticos de emancipação feminina¹⁷.

REINO UNIDO NEGRO

A questão da identidade e não-identidade das culturas negras tem adquirido um significado histórico e político especial no Reino Unido. A colonização negra naquele país remonta a muitos séculos, e a afirmação de sua continuidade tornou-se parte importante da política que se empenha em responder ao racismo britânico contemporâneo. Entretanto, a massa das comunidades ne-

¹⁷ Judith Butler, *Gender Trouble* (Nova York e Londres: Routledge, 1990); Jane Flax, *Thinking Fragments* (Berkeley e Oxford: University of California Press, 1990); E. Spelman, *Inessential Woman* (Boston: Beacon Press, 1988); Sandra Harding, "The Instability of Analytical Categories in Feminist Theory" em S. Harding e J. O'Barr (orgs.), *Sex and Scientific Enquiry* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

gras de hoje é de origem relativamente recente, datando apenas do período pós-Segunda Guerra Mundial. Se essas populações estão de algum modo unificadas, é mais pela experiência da migração do que pela memória da escravidão e pelos resíduos da sociedade de *plantation*. Até recentemente, essa mesma novidade e falta de enraizamento nas culturas "nativas" dos redutos urbanos [*inner cities*] do Reino Unido condicionava a formação de subculturas raciais que eram bastante influenciadas por uma espécie de "matéria-prima" vinda do Caribe e da América negra. Isso era verdadeiro mesmo onde essas subculturas também contribuíam para o equilíbrio instável de relações antagônicas de classe nas quais os colonos negros do Reino Unido se viam inseridos como trabalhadores migrantes racialmente subordinados mas também como colonos negros da classe trabalhadora.

As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um importante fator facilitador da transição de colonos diversos a um modo distinto de negritude vivida. Ela foi fundamental na produção de uma constelação de posições temáticas que era francamente devedora, para suas condições de possibilidade, do Caribe, dos Estados Unidos e mesmo da África. Também foi indelevelmente marcada pelas condições britânicas nas quais cresceu e amadureceu.

É essencial considerar que esse tipo de processo não se restringiu aos colonos de descendência afro-caribenha. Ao reinventar sua própria etnia, parte dos colonos asiáticos do Reino Unido também tomou emprestada a cultura do sistema sonoro do Caribe e os estilos *soul* e *hip-hop* da América negra, bem como técnicas

como mixagem, *scratching* e *sampling* como parte de sua invenção de um novo modo de produção cultural que servisse à produção de uma identidade¹⁸. A popularidade das tentativas de Apache Indian¹⁹ e de Bally Sagoo²⁰ de fundir a música e a língua Punjabi com o reggae e o estilo *raggamuffin* levantou debates sobre a autenticidade dessas formas culturais híbridas em um grau sem precedentes. A experiência dos migrantes caribenhos para o Reino Unido fornece exemplos adicionais da complexa troca cultural e das maneiras pelas quais uma cultura conscientemente sintética pode sustentar algumas identidades políticas igualmente novas. As histórias culturais e políticas da Guiana, Jamaica, de Barbados, Granada, Trinidad e Santa Lúcia, assim como as forças econômicas em ação na geração de suas respectivas migrações para a Europa, são largamente díspares. Mesmo se fosse possível, para não dizer desejável, sua síntese em uma única cultura britânica negra, esta jamais teria sido garantida apenas pelo efeito do racismo. Dessa forma, o papel dos significados externos em torno da negritude, extraídos em particular da América negra, tornou-se importante na elaboração de uma cultura conectiva que atraiu esses diferentes grupos “nacionais” a se juntarem em um novo padrão, que não era etnicamente marcado do modo como haviam sido suas heranças culturais caribenhas. O reggae, uma categoria supostamente estável e autêntica, fornece aqui um exemplo útil. Uma vez que suas próprias origens híbridas no *rhythm*

¹⁸ Esses processos foram examinados no filme de Gurinder Chudha, *I'm British But* (British Film Institute, 1988).

¹⁹ Sobre o Apache Indian, ver John Masouri, “Wild Apache”, *Echoes*, 1º de fevereiro de 1992, p. 11; Laura Connelly, “Big Bhangra Theory”, *Time Out*, 19-26 de fevereiro de 1992, p. 18; e Vaughan Allen, “Bhangramuffin”, *The Face* 44, maio de 1992, pp. 104-7.

²⁰ Por exemplo, Malkit Singh, *Golden Star (U.K.)*, “Ragga Muffin Mix 1991”, remixado por Bally Sagoo, Star Cassette SC 5120. Agradeço a Chila Kumari Burman por esta referência.

and blues foram efetivamente ocultas²¹, ele deixou de significar, no Reino Unido, um estilo jamaicano exclusivamente étnico, e derivou para um tipo diferente de legitimação cultural tanto a partir de um novo *status* global como de sua expressão do que poderia ser chamado cultura pan-caribenha.

O estilo, a retórica e a autoridade moral do movimento dos direitos civis e do Poder Negro sofreram destinos similares. Eles também foram desvinculados de seus marcadores étnicos originais e de suas origens históricas, exportados e adaptados, com evidente respeito mas pouco sentimentalismo, às necessidades locais e climas políticos. Surgindo na Grã-Bretanha a partir de um sistema circulatório que atribuía um lugar central às músicas que informavam e ao mesmo tempo registravam lutas negras em outros locais, foram rearticulados em condições distintamente europeias. Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares — mas de modo algum idênticas — de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.

A linguagem inevitavelmente política da cidadania, justiça racial e igualdade foi um dos diversos discursos que contribuí-

²¹ Estou pensando aqui no modo pelo qual os experimentos de funk de rua [*street funk*] do grupo War, de Los Angeles, facilitaram o caminho para os experimentos reggae modernistas. Toque “Slippin’ into Darkness” do War em seguida a “Get Up Stand Up” do Wailers e você verá o que eu quero dizer.

ram para essa transferência de formas culturais e políticas e de estruturas de sentimento. O comentário sobre a relação do trabalho com o lazer e as respectivas formas de liberdade com que esses mundos opostos passaram a se identificar forneceu um segundo princípio de ligação. Uma espécie de historicismo popular, que estimulou um fascínio especial pela história e o significado de sua recuperação por aqueles que têm sido expulsos dos dramas oficiais da civilização foi um terceiro componente aqui. A representação da sexualidade e da identidade de gênero, em particular a projeção pública ritual da relação antagônica entre mulheres negras e homens negros em sentidos que suscitavam formas de identificação fortes o bastante para operarem atravessando a fronteira da cor, foi o quarto elemento dentro dessa formação cultural e filosófica vernacular disseminada pelas músicas do mundo atlântico negro.

A representação conflituosa da sexualidade tem rivalizado com o discurso da emancipação racial na constituição do núcleo central das culturas expressivas negras. Estratégias retóricas comuns desenvolvidas através do mesmo repertório de procedimentos enunciativos têm ajudado esses discursos a se tornarem interligados. Sua associação foi essencial, por exemplo, na secularização massiva que produziu o *soul* a partir do *rhythm and blues* e persiste hoje. Ela pode ser facilmente observada no conflito acirrado em torno do tom misógino e da tencência masculinista do *hip-hop*. A cultura *hip-hop* recentemente forneceu a matéria-prima para uma disputa acirrada entre a expressão vernacular negra e a censura repressiva do trabalho artístico. Isto tem lançado alguns comentaristas negros em um dilema que eles têm resolvido invocando a retórica do inclusivismo cultural e puxando o manto tranquilizador da etnia absoluta para mais perto ainda de seus ombros ansiosos. A ilustração recente mais significativa disto é fornecida pelas questões complexas derivadas do processo por obscenidade do 2 Live Crew, um grupo de rap sediado na Flórida, liderado por Luther Campbell, um americano negro de origem jamaicana e mentalidade comercial. Este episódio não é notável

porque as formas de misoginia que chamaram a atenção da polícia e dos promotores distritais eram novas²². Seu significado reside no fato de que foi a ocasião para uma importante intervenção pública por parte do mais conhecido acadêmico e crítico cultural da América negra, Henry Louis Gates Jr.²³ Gates fez mais do que simplesmente afirmar o estatuto artístico desse produto *hip-hop* específico, argumentando de modo totalmente convincente que o material do Crew era uma manifestação de tradições culturais distintamente negras, que operavam por códigos satíricos específicos, no qual a misoginia de um homem se torna paródia de outro homem. Rakim, o mais talentoso poeta rap dos anos 1980, tinha um ponto de vista muito diferente sobre a autenticidade da produção do 2 Live Crew.

Isto [a situação do 2 Live Crew] não é problema meu.

Algumas pessoas podem achar que é problema nosso porque o rap é uma grande família feliz. Quando eu faço minha cama, eu deito nela. Eu não digo nada que não possa defender. Porque eu vi uma entrevista onde faziam uma pergunta para ele [Luther Campbell] e ele começou a falar um monte de coisa sobre a cultura negra. Isso fez com que todo mundo da onda do rap parecesse fazer uma coisa mais densa, profunda. Ele estava dizendo "Olha, esta é a minha cultura". Isso não é cultura nenhuma.²⁴

É impressionante que os apologistas das piadas grosseiras de ódio às mulheres do 2 Live Crew e outros artistas até agora não

²² Dennis Wepman *et al.*, *The Life: The Lore and Folk Poetry of the Black Hustler*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1976.

²³ Henry Louis Gates Jr., "Rap Music: Don't Knock It If You're Not onto Its 'Lies'", *New York Herald Tribune*, 20 de junho de 1990.

²⁴ Eric Berman, "A Few Words with Eric B. and Rakim", *Crossroads Magazine* 1, n° 4, dezembro de 1990, p. 10.

tenham se preocupado com o fato de que a tradição vernacular que eles corretamente desejam legitimar e proteger possui seu próprio registro de reflexão sobre as obrigações éticas e responsabilidades políticas específicas que constituem encargo exclusivo do artista negro. Deixando de lado por um momento a questão da misoginia, ser conivente com a crença de que o vernáculo negro não é *nada* além de um desfile paródico e brincalhão da subversão rabelaisiana decididamente enfraquece as posições do artista, do comentarista crítico e da comunidade como um todo. O que é mais importante, certamente, é o fracasso do comentário acadêmico ou jornalístico sobre a música popular negra na América em desenvolver uma estética política reflexiva capaz de distinguir o 2 Live Crew e seus congêneres de seus colegas igualmente autênticos mas talvez mais convincentes e certamente mais construtivos.

Não estou sugerindo que a tímida pedagogia racial de artistas que podem ser reconhecidos como políticos como KRS1, os Poor Righteous Teachers, Lakim Shabazz ou X Clan deva ser diretamente contraposta ao niilismo afirmativo cuidadosamente calculado de Ice Cube, Tim Dog, Ghetto Boys, Above the Law e Compton's Most Wanted. Os diferentes estilos e perspectivas políticas expressos dentro da música são ligados tanto pelos laços de um discurso estilizado, mas agressivamente masculinista, como por empréstimos formais das inovações lingüísticas de modalidades distintas de "oralidade cinética" da Jamaica²⁵. Esta dívida com as formas caribenhas, que pode apenas minar a definição do *hip-hop* como um produto exclusivamente americano, é mais francamente reconhecida nos africentrismos lúdicos dos Jungle Brothers, De La Soul e A Tribe Called Quest, que pode representar uma terceira alternativa — tanto em sua representação respeitosa e igualitária das mulheres como em sua relação mais ambivalente com a América e o americanismo. O trabalho estimulante e inova-

²⁵ Cornel West, "Black Culture and Postmodernism", em B. Kruger e P. Mariani (orgs.), *Re-Making History*. Seattle: Bay Press, 1989.

dor deste último grupo de artistas opera uma concepção um tanto diferente, excêntrica, da autenticidade negra, que efetivamente contrasta o local (nacionalismo negro) com o global (internacionalismo negro), avaliando o americanismo em função do apelo de etiopianismo e pan-africanismo. É importante enfatizar que os três elementos do *hip-hop* — pedagogia, afirmação e brincadeira — contribuem para uma constelação cultural-popular em que nem a bússola política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro²⁶ ofereceram até agora muita coisa de útil em relação à estética.

Ao lidar com a relação entre raça e classe, tem sido lugar-comum evocar o sugestivo comentário de Stuart Hall de que a primeira é a modalidade na qual a última é vivida. O caso do 2 Live Crew e o lugar central da sexualidade nos discursos contemporâneos da particularidade racial apontam para uma formação análoga, que pode se mostrar igualmente manejável: o gênero é a modalidade na qual a raça é vivida. Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contraparte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. Ambos são vividos e naturalizados nos padrões distintos de vida familiar aos quais supostamente recorre a reprodução das identidades raciais. Essas identidades de gênero pas-

²⁶ O trabalho de Trey Ellis, "The New Black Aesthetic (N.B.A.)", *Callaloo* 12, n° 1, inverno de 1989, pp. 233-47, exemplificava os perigos do pós-modernismo casual, "qualquer coisa vai" para a produção cultural negra. Era marcante como, por exemplo, questões profundas do antagonismo de classe dentro das comunidades negras eram evocadas às ocultas. Afora esta fusão de formas que não meramente diferentes mas que se opõem ativamente entre si, Ellis não considera seriamente a noção de que a N.B.A. poderia ter uma articulação muito particular e altamente específica de classe dentro de um segmento isolado da classe média negra que tem lutado com sua dependência do sangue cultural dos negros pobres.

sam a exemplificar diferenças culturais imutáveis que aparentemente brotam da diferença étnica absoluta. Questioná-las e questionar sua constituição da subjetividade racial é imediatamente ficar sem gênero e colocar-se de fora do grupo de parentesco racial. Isso torna difícil responder a essas posições, para não falar em criticá-las. Vivenciar a mesma raça por meio de determinadas definições de gênero e sexualidade também tem se mostrado eminentemente exportável. As formas de ligação e identificação que isto possibilita no espaço e no tempo não podem ser confinadas dentro das fronteiras do estado-nação e correspondem estreitamente à experiência vivida. Elas podem até criar novas concepções de nacionalidade na interação conflituosa entre as mulheres que silenciosa e privadamente reproduzem a comunidade nacional negra e os homens que aspiram ser seus cidadãos-soldados públicos.

Esses laços não mostram nenhum sinal de enfraquecimento, mas a dependência dos negros no Reino Unido em relação às culturas negras produzidas no Novo Mundo recentemente começou a mudar. A popularidade atual do Jazzie B e do Soul II Soul, Maxi Priest, Caron Wheeler, Monie Love, the Young Disciples e outros nos Estados Unidos confirma que durante os anos 1980 as culturas britânicas negras deixaram de simplesmente imitar ou reproduzir formas, estilos e gêneros por atacado, que haviam sido afetuosamente tomados de empréstimo, respeitosa e roubados ou descaradamente seqüestrados dos negros de outros lugares. A cartografia crítica espaço/tempo da diáspora, portanto, precisa ser reajustada de sorte que a dinâmica da disseminação e da autonomia local possa ser evidenciada ao lado dos desvios e circuitos imprevisíveis que marcam as novas jornadas e novas chegadas que, em troca, liberam novas possibilidades políticas e culturais²⁷.

Em certos momentos durante o passado recente, o racismo britânico gerou turbulentes forças econômicas, ideológicas e po-

²⁷ Edward Said, "Travelling Theory" em *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

líticas que pareceram atuar sobre as pessoas que elas oprimiam pela concentração de suas identidades culturais em uma poderosa configuração única. Quer essas pessoas fossem de descendência africana, caribenha ou asiática, seus atributos comuns eram freqüentemente definidos por sua referência ao sinal central, irreduzível, de sua subordinação racial comum — a cor negra. Mais recentemente, contudo, essa frágil unidade em ação tem se fragmentado e sua autoconcepção tem se separado em seus vários elementos constituintes. A noção unificadora de uma negritude aberta tem sido amplamente rejeitada e substituída por concepções mais particularistas de diferença cultural. Esta retirada de uma noção politicamente construída de solidariedade racial tem dado início a uma recuperação compensatória da cultura e da identidade estritamente étnicas. De fato, a aura de etnia autêntica fornece uma forma especial de conforto numa situação em que a própria historicidade da experiência negra é constantemente solapada.

Essas mudanças políticas e históricas são registradas no domínio cultural. O crescimento do fundamentalismo religioso entre algumas populações de descendência asiática é um sinal óbvio de sua importância, e pode haver processos similares em atuação na experiência das pessoas de descendência caribenha — para as quais uma volta equivalente para a pura etnia tem adquirido acentuados traços geracionais. Seu desejo de se ancorarem na particularidade racial não é dominado pelo anseio de regressar às certezas e virtudes vitorianas da vida cultural caribenha. Entretanto, em conjunção com as pressões da recessão econômica e do racismo populista, esse anseio tem levado muitos colonos mais velhos a retornarem às terras nas quais nasceram. Entre seus descendentes, o mesmo desejo de afastamento tem assumido uma forma de expressão muito diferente. Ela tem se movido rumo a um africentrismo abrangente, que pode ser lido como uma forma de inventar sua própria concepção totalizante da cultura negra. Essa nova etnia é ainda mais poderosa, pois não corresponde a nenhuma comunidade negra efetivamente existente. Seu utopismo radical, geralmente ancorado no alicerce ético fornecido

pela história das civilizações do vale do Nilo, transcende o provincianismo das memórias caribenhas em favor de uma africanidade pesadamente mitologizada, que é em si mesma marcada por suas origens não na África, mas em uma modalidade de ideologia pan-africana produzida mais recentemente pela América negra. Os problemas da África contemporânea estão quase totalmente ausentes de suas preocupações. Esta sensibilidade complexa, e por vezes radical, tem sido recentemente fomentada pelos elementos mais pedagógicos e deliberadamente politizados dentro do *hip-hop*. O “rap universitário” dos grupos de mentalidade mais educativo-recreativa [*edutainment minded*] representa um dos pólos no campo que o reproduzia, enquanto a postura afirmativa dos nacionalistas estritos do *hip-hop* representa o outro. Essas tarefas necessárias não são sinônimas ou sequer co-extensivas, embora possam ser compatibilizadas. O que é mais importante para os objetivos presentes é que no discurso africêntrico, do qual derivam ambas as tendências de opinião, a idéia de uma diáspora composta de comunidades que são similares e *ao mesmo tempo* diferentes tende a desaparecer em algum ponto entre as invocações de uma terra-mãe africana e os influentes comentários críticos sobre as condições locais imediatas, nas quais se origina uma determinada interpretação de uma música. Afora essas complexidades, a cultura do *hip-hop* é mais bem entendida como o último produto de exportação da América negra a ter encontrado aprovação no Reino Unido negro. Logo, é particularmente interessante que seu sucesso tenha sido construído em estruturas transnacionais de circulação e de troca intercultural há muito estabelecidas.

OS JUBILEE SINGERS E A ROTA TRANSATLÂNTICA

Desejo ilustrar mais esses argumentos apresentando sucintamente alguns casos históricos concretos nos quais se pode perceber que as tradições musicais do mundo atlântico negro adqui-

riram um valor político especial, e nos quais a idéia de cultura racial autêntica ora tem sido contestada, ora sintomaticamente desconsiderada. Esses exemplos são simultaneamente nacionais, porque produziram impacto direto na vida no Reino Unido, e diaspóricos, porque nos contam algo fundamental sobre os limites dessa perspectiva nacional. É claro que não são os únicos exemplos que eu poderia ter escolhido. Eles foram selecionados um tanto ao acaso, embora eu espere que o fato de que cobrem um século seja tomado como evidência adicional para a existência de padrões fractais²⁸ de filiação cultural e política, aos quais me referi no capítulo 1. De modos bem diferentes, esses exemplos refletem a posição especial do Reino Unido no interior do mundo do atlântico negro, que permanece no vértice da estrutura semi-triangular que assistia a mercadorias e pessoas sendo embarcadas para lá e para cá pelo oceano.

O primeiro caso diz respeito às visitas feitas pelos Jubilee Singers [Cantores do Jubileu] da Universidade Fisk²⁹ à Inglaterra, Irlanda, País de Gales e Escócia, no início dos anos de 1870, sob o patrocínio filantrópico do Duque de Shaftesbury. Os cantores da Fisk possuem uma profunda importância histórica porque foram o primeiro grupo a apresentar *spirituals* em um palco público, oferecendo esta forma de música negra como cultura popular³⁰.

²⁸ Refiro-me à geometria fractal como uma analogia aqui porque dá margem à possibilidade de que uma linha de comprimento infinito possa encerrar uma área finita. A oposição entre totalidade e infinito é, desta forma, refundida em uma imagem marcante do escopo para a ação em condições restritas.

²⁹ Peter Linebaugh recentemente discutiu a etimologia da palavra “jubileu” e alguns discursos políticos que a cercam em “Jubilating”, *Midnight Notes*, outono de 1990. Resenhas das apresentações dos cantores na Inglaterra podem ser encontradas em *East Anglian Daily Times*, 21 de novembro de 1874, e *Surrey Advertiser*, 5 de dezembro de 1874.

³⁰ John M. MacKenzie (org.), *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

No caso deste coro, podemos verificar que os padrões distintivos de circulação intercultural, sobre a qual tem se baseado o crescimento de fenômenos mais recentes como o rap africêntrico, antecedem a consolidação de culturas e subculturas jovens após a guerra de 1939-45.

Acredito que esses sistemas circulatórios possam ser remontados aos primórdios do acesso da música negra ao domínio público do entretenimento de massa, no final do século XIX. As viagens dos Jubilee Singers pelo mundo inteiro fornecem um exemplo pouco conhecido, porém importante, das dificuldades que, desde os momentos iniciais, aguardavam a passagem de formas populares africano-americanas para as emergentes indústrias culturais-populares dos países superdesenvolvidos. Naquela época, a situação da arte dos Jubilee Singers era complicada ainda pela evidência e popularidade da arte dos menestréis*.³¹ Uma resenha das primeiras apresentações do grupo trazia o cabeçalho “Menestréis negros na igreja — Nova prática religiosa”, enquanto outra alardeava o fato de que este grupo de menestréis negros era, na verdade, de “negros genuínos”³². Doug Seroff cita outra resenha americana

* Característicos da cultura do século XIX, os *minstrel shows* eram apresentações nas quais atores brancos, maquiados de negros, encenavam quadros da vida cotidiana dos negros, sobretudo suas danças e músicas. Realizados inicialmente por prazer, passaram a ser uma atividade lucrativa quando se tornaram diversão de massa. Historiadores e críticos da cultura não chegaram a um acordo quanto ao fato de essa mimese racista ser também uma mimese subversiva ou anti-racista. (N. do R.)

³¹ Joel Boskin, *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester* (Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1986); R. C. Toll, *Blackening Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* (Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1974).

³² L. D. Silveri, “The Singing Tours of the Fisk Jubilee Singers: 1871-1874”, em G. R. Keck e S. V. Martin (orgs.), *Feel the Spirit: Studies in Nineteenth-Century Afro-American Music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989.

da época sobre um concerto do grupo: “Aqueles que apenas ouviram cantores caricatamente maquiados como se fossem menestréis negros não têm a menor idéia do que ele realmente é”³³. Problemas similares se manifestam na reação do público e dos críticos na Europa:

No princípio, a música do Jubilee era mais ou menos um enigma para os críticos; e mesmo entre os que simpatizavam com sua missão não havia a menor diferença de opinião quanto ao mérito artístico de suas apresentações. Alguns não conseguiam entender o motivo para tão completa adesão por parte do público, já que quase todo mundo fazia essas canções simples e *despretensiosas*.³⁴ [itálico adicionado]

O papel da música e do canto no interior do movimento abolicionista é um fator adicional, e também pouco conhecido que deve ter antecipado parte dos triunfos finais dos Jubilee Singers³⁵. O coro, enviado para o mundo com objetivos econômicos que devem ter parcialmente eclipsado a busca da excelência estética em suas apresentações musicais, inicialmente se empenhou em conquistar um público para a música negra produzida por negros a partir de uma base que havia sido criada por cinquenta anos de entretenimento “blackface”. Não é preciso dizer que as tensões estéticas e políticas envolvidas no estabelecimento da credibilidade

³³ D. Seroff, “The Original Fisk Jubilee Singers and the Spiritual Tradition”, parte 1, *Keskiidee* 2, 1990, p. 4.

³⁴ J. B. T. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers with Their Songs*. Londres: Hodder and Staughton, 1875, p. 69.

³⁵ Sam Dennison, *Scandalize My Name: Black Imagery in American Popular Music* (Nova York e Londres: Garland Press, 1982). Ver também William Wells Brown (org.), *The Anti-Slavery Harp: A Collection of Songs for Anti-Slavery Meetings, Compiled by William W. Brown, a Fugitive Slave* (Boston: Bela Marsh, 1848).

e atração de sua nova marca própria de expressão cultural negra não estavam confinadas às salas de concerto. Problemas práticos se manifestavam durante as viagens, quando os hoteleiros recusavam alojamentos ao grupo por terem feito as reservas supondo que se tratava de uma companhia de “menestréis crioulos” (isto é, brancos). Um gerente só descobriu que “suas faces estavam coloridas por seu Criador e não por cortiça queimada”³⁶ quando os cantores já estavam instalados em seus quartos. Mesmo assim, ele os mandou para a rua.

Como era de se esperar, o progresso do coro foi sempre acompanhado por controvérsias sobre o valor relativo de seu trabalho quando comparado à produção dos “menestréis” brancos. O grupo da Fisk também deparou com a ambivalência e o embaraço de platóias negras incertas ou incomodadas com a apresentação de uma música sagrada para audiências condicionadas pelas detestáveis piadas grotescas de Zip Coon, Jim Crow e seu odioso elenco de apoio. É compreensível que os negros fossem zelosos de sua cultura musical única e receassem o modo como ela poderia ser alterada por ser obrigada a competir no novo terreno da cultura popular contra as representações absurdas da negritude oferecidas pela dramatização pantomímica dos menestréis da supremacia branca.

O sucesso dos cantores da Fisk gerou uma multidão de outras companhias que partiram para a estrada na Europa, África do Sul e outros lugares, oferecendo alimento musical similar nos anos seguintes a 1871³⁷. Seu sucesso é particularmente significativo em meio às circunstâncias culturais e ideológicas alteradas, que aguardavam a recomposição da classe trabalhadora inglesa na era do imperialismo.³⁸ Em oposição explícita aos menestréis,

³⁶ Marsh, *The Jubilee Singers*, p. 36.

³⁷ A pesquisa de Seroff lista mais de vinte coros no período entre 1871 e 1878.

³⁸ Gareth Stedman Jones, “Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900: Notes on the Remaking of a Working Class”,

que estavam se tornando um elemento consolidado na cultura popular nesta época³⁹, os cantores da Fisk formavam uma aura de seriedade em torno de suas atividades e projetavam para o exterior a memória da escravidão como meio de tornar suas apresentações musicais inteligíveis e prazerosas. O coro havia partido para a estrada sete anos depois da fundação de sua alma mater para levantar fundos. Produzia livros para complementar a renda de seus concertos e esses livros chegaram a mais de 60 mil exemplares vendidos entre 1873 e o final do século. Curiosamente, essas publicações incluíam um relato histórico geral da Fisk e suas batalhas, algumas declarações autobiográficas incomuns sobre os membros do coro, e música e letra de 104 a 139 canções de seu extenso repertório. Em minha opinião, esta combinação invulgar de estilos e gêneros comunicativos é particularmente importante para quem quer que procure situar as origens da técnica de montagem polifônica desenvolvida por Du Bois em *The Souls of Black Folk* [As Almas do Povo Negro].

Os textos dos cantores da Fisk descrevem uma austera Rainha Vitória ouvindo “John Brown’s Body” [O Corpo de John Brown] “com evidente prazer”, o Príncipe de Gales pedindo “No More Auction Block for Me” [Para Mim Acabou o Tablado do Leilão] e o coro sendo esperado pelo Sr. e Sra. Gladstone depois que seus criados haviam sido dispensados⁴⁰. Essas imagens são

em Gareth Stedman Jones, *Languages of Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

³⁹ Uma versão da *Cabana do Pai Tomás* em que a heroína Eva acaba bem (ao contrário do livro de Harriet Beecher Stowe, em que ela morre no fim) estava obtendo grande sucesso comercial nos palcos londrinos em 1878. Ver também Toll, *Blacking Up*; Barry Anthony, “Early Nigger Minstrel Acts in Britain”, *Music Hall* 12, abril de 1980; e Josephine Wright, “Orpheus Myron McAdoo”, *Black Perspective in Music* 4, n° 3, outono de 1976.

⁴⁰ Estes acontecimentos são descritos nos diários de Gladstone para os dias 14 e 29 de julho de 1873. Além do próprio texto dos cantores, existe

importantes, embora a história das apresentações do coro para enormes platéias da classe trabalhadora nas cidades britânicas possam ser mais valiosas para o legado do anti-racismo contemporâneo, que se empenha em encontrar precedentes e fugir às limitações de sua própria novidade aparente. É evidente que para seus ouvintes liberais a música e o canto dos Jubilee Singers ofereciam uma oportunidade para se sentirem mais perto de Deus e da redenção, ao passo que a memória da escravidão resgatada por suas apresentações alocava os sentimentos de retidão moral que fluíam do compromisso com a reforma política para a qual o imaginário sobre a superação da escravidão era emblemático muito tempo depois da emancipação. Pode-se demonstrar que a música dos Jubilee Singers comunica aquilo que Du Bois chamou “a mensagem articulada do escravo para o mundo”⁴¹ para a cultura e sociedade britânica em diversos pontos distintos e classistas. Os *spirituals* reforçavam as preocupações morais aristocráticas de Shaftesbury e Gladstone, mas também introduziam uma sensibilidade moral específica nas vidas das camadas inferiores que, conforme se evidenciaria, começaram a criar seus próprios coros de jubileu⁴².

uma extensa descrição desse acontecimento no *Independent* de Nova York, 21 de agosto de 1873. Ver também Ella Sheppard Moore, “Historical Sketch of the Jubilee Singers”, *Fisk University News*, outubro de 1911, p. 42.

⁴¹ W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*. Nova York: Bantam, 1989, p. 179.

⁴² Em seu ensaio sobre os Fisk Singers na Grã-Bretanha, Doug Seroff cita o exemplo do East London Jubilee Singers da Hackney Juvenile Mission, uma “Ragged School” [escola voltada para a população pobre nas cidades industriais da Inglaterra no século XIX] formada após uma visita inspiradora dos Fisk Singers a Hackney em junho de 1873. John Newman, o diretor da missão, “sentia que esse canto vindo da alma não deveria ser esquecido e se apressou a trabalhar para ensinar as crianças da missão as canções que os cantores do jubileu haviam cantado”. Ver R. Lotz e I. Pegg (orgs.), *Under the Imperial Carpet: Essays in Black History, 1780-1950*. Crawley: Rabbit Press, 1986.

O significado deste movimento de cantores negros para nosso entendimento do período da Reconstrução nos Estados Unidos também ainda está por ser explorado. Ele complementará e entenderá um trabalho já realizado sobre as representações da negritude durante esta era⁴³, e promete ir além da discussão básica que desejo enfatizar aqui. Negros cantando canções escravas como espetáculo de massa estabelecem novos padrões públicos de autenticidade para a expressão cultural negra. A legitimidade dessas novas formas culturais foi estabelecida precisamente por sua distância dos códigos raciais da arte dos menestréis. A viagem dos Jubilee Singers para fora da América foi um estágio decisivo para tornar isto possível.

O caso extraordinário dos Jubilee Singers e suas viagens também é digno de consideração porque ele produziu uma grande impressão sobre sucessivas gerações de analistas e comentaristas culturais negros. Du Bois, que foi aluno em Fisk, dedicou um capítulo a suas atividades em *The Souls of Black Folk*. Ele descobriu um símbolo com o qual reconciliar as obrigações dos dez por cento existente de pessoas acima da média com as dos pobres e camponeses negros, de forma que os Singers foram capazes de converter a universidade negra em um lugar de música e canto. No próximo capítulo veremos que *The Souls* é um texto-chave. Ele é a base de tudo o que o vem a seguir e sua importância é marcada pelo modo como Du Bois situa a música negra como signo central do valor, integridade e autonomia cultural negra. Cada capítulo era introduzido com o fragmento de um canto escravo, que acompanhava e ao mesmo tempo simbolizava a poesia romântica euro-americana que constituía a outra parte dessas epígrafes duplas. *The Souls* é o lugar onde a música escrava é sinalizada em sua posição de significante privilegiado da autenticidade negra. A dupla consciência, que *The Souls* discute como a experiência

⁴³ H. L. Gates Jr., “The Trope of the New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black”, *Representations* 24, 1988, pp. 129-56.

basilar dos negros no Ocidente, é em si expressa no duplo valor dessas canções que sempre são, a um só tempo, americanas e negras. Em seu ensaio sobre as canções na antologia *The New Negro*, que forneceu o manifesto para o Renascimento do Harlem, o filósofo Alain Locke deixa claro este ponto:

Os *spirituals* são realmente o produto mais característico do gênio da raça até agora na América. Mas os próprios elementos que os tornam expressão única do negro fazem-nos ao mesmo tempo profundamente representativos do solo que os produziu. Dessa forma, como produtos espirituais únicos da vida americana, eles se tornam nacionalmente e também racialmente característicos. Talvez hoje não se admita prontamente que o canto do negro seja a canção popular da América; mas se os *spirituals* forem aquilo que pensamos que são, uma expressão popular clássica, então este é o seu destino último. Eles já dão prova desta qualidade clássica... A universalidade dos *spirituals* se avulta cada vez mais à medida que resistem ao teste do tempo.⁴⁴

Esta duplicidade tem se mostrado incômoda e embaraçosa para certos comentaristas, já que leva forçosamente à consideração de questões sobre desenvolvimento, mutação e mudança cultural, e exige um grau de ajustamento conceitual a fim de dar conta da tensão que é introduzida entre o mesmo e o outro, ou o tradicional e o moderno. Isso tem gerado problemas, particularmente para os pensadores cuja estratégia de legitimação de sua própria posição como críticos e artistas se converte em uma imagem do povo autêntico como guardiães de uma noção anti-histórica, essencialmente invariante, da particularidade negra à qual somente eles, de certo modo, mantêm acesso privilegiado. Como salien-

⁴⁴ Alain Locke (org.), *The New Negro* (1925). Nova York: Atheneum, 1968, p. 199.

to Hazel Carby⁴⁵, Zora Neale Hurston foi uma intelectual negra que favoreceu essa tática. Ela também reconhecia o caso dos Jubilee Singers da Fisk como um importante ponto de mutação no desenvolvimento da cultura política negra, mas a lição que ela tirou da alegoria que as viagens do grupo poderiam ter gerado foi muito diferente daquilo que o mesmo caso ofereceu a Du Bois e Locke. Para Hurston, o sucesso do coro de Fisk representava o triunfo dos macetes dos músicos sobre o espírito vital, inculto e rude do povo rural que “não dá a mínima para o tom” e “não é pautado por regras”⁴⁶. Ela rejeitou a sugestão de Du Bois, de que o conjunto de *spirituals* poderia ser descrito como “cantos de tristeza”, chamando-a de “ridícula”, e sugeriu que ele também tivera suas razões dúbias para a necessidade de representá-los neste disfarce recorrentemente lamurioso. Ela criticava as apresentações do coro como inautênticas em uma de suas ricas e cuidadosas contribuições à antologia de Nancy Cunard, *Negro*:

Apesar dos altos e baixos desse mundo, dos cantores do Fisk Jubilee até o presente, não houve nenhuma apresentação genuína de canções negras para platéias brancas. Os *spirituals* que têm sido cantados pelo mundo afora são por certo negróides, mas tão cheios de truques por parte dos músicos que as congregações negras nem percebem quando ouvem seus velhos cantos tão alterados. Eles nunca usam canções novas, e estas nunca são ouvidas exceto quando porventura alguma filha ou filho vão para a universidade e voltam trazendo uma das velhas canções “de cara nova”, por assim dizer.

⁴⁵ Hazel Carby, “The Politics of Fiction, Anthropology and the Folk: Zora Neale Hurston”, em Michael Awkward (org.), *New Essays on Their Eyes Were Watching God*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

⁴⁶ Zora Neale Hurston, “Spirituals and Neo-Spirituals”, em Nancy Cunard (org.), *Negro* (1933). Nova York: Ungar Press, 1970, p. 224.

Sou de opinião que este estilo ardiloso de apresentação originou-se com os cantores da Fisk... Este estilo composto por um pequeno conjunto coral continuou por tanto tempo e se tornou tão estável entre cantores de concertos que é considerado inteiramente autêntico. Mas eu repito, nem um único cantor de concertos no mundo está cantando as canções como os compositores negros as cantam.⁴⁷

Devo enfatizar que, no que diz respeito a este capítulo, o fato de que Hurston estivesse certa ou equivocada quanto aos cantores da Fisk não é a questão principal. A questão que me interessa aqui, mais do que o seu acerto, é que ela sentia muita necessidade de traçar uma linha em torno do que é e não é autêntico, genuína e realmente negro, e de usar a música como meio que torna essas distinções dignas de crédito. O ocasional adversário e concorrente de Hurston, Richard Wright, foi outro que ficou absorvido pelo caso dos Jubilee Singers. No início dos anos 1940, quando ambos estavam tentando passar da literatura para o cinema de Hollywood, ele produziu um roteiro de filme, “Melody Limited”, que era baseado nas viagens dos cantores pela Europa. Ele explicava que o objetivo do filme “seria retratar o estilo romântico e aventureiro no qual as primeiras instituições educacionais negras foram criadas, e a parte e o papel que as canções populares negras, religiosas e seculares, desempenharam em sua formação”⁴⁸. Wright, que achava que a impressão deixada pelos cantores estava “ainda viva na Europa e na América”, apresentava sua música como sendo uma mediadora da relação entre uma

⁴⁷ Zora Neale Hurston, “The Characteristics of Negro Expression”, em Cunard, *Negro*, p. 31.

⁴⁸ Várias versões preliminares deste roteiro inédito, bem como as notas de leitura feitas por Emily Brown, a editora de roteiros de Hollywood que o rejeitou em 1944, estão guardadas na Coleção James Weldon Johnson no Beinecke Archive, Yale University. Brown achou que o roteiro carecia da simplicidade e dignidade que o tema merecia. Ver “Jubilee” JWJ Wright 219.

política abolicionista antiquada e as nascentes lutas dos ex-escravos pela cidadania e pelo progresso por meio da educação. Ele achava que o filme “daria espaço e alcance para o talento do cantor negro”, “refrescaria a memória da nação com um sentido conceitual do negro em nossa sociedade” e “resgataria parte da velha dignidade e grandeza selvagem das canções”. Seus cantores viajantes têm passagem recusada para a Europa em um vapor segregacionista, mas acabam conseguindo chegar à Inglaterra. Seus triunfos populares ali resultam em apresentações prestigiosas diante da família real e do primeiro-ministro, que ficam cativados por sua arte sublime. Na cena central do roteiro, o coro negro compete contra um conjunto similar irlandês que, em bases puramente racistas, são premiados com o troféu da vitória por um desempenho impressionante mas inferior. Este resultado ilegítimo precipita a morte súbita de uma participante mais velha do grupo negro e, em seu luto por ela, o coro do jubileu improvisa uma canção “meio africana, meio escrava” que mesmo o Sr. Gladstone reconhece como capaz de vencer a própria morte: “O brado do círculo se eleva e quando isto acontece, ele se transforma em um canto da beleza selvagem e bárbara à morte”.

Quase cem anos depois de os Singers embarcarem em Boston para a Inglaterra no vapor Batavia, outro músico negro americano fazia a viagem transatlântica para Londres. A importância de Jimi Hendrix na história da música popular africano-americana aumentou após sua morte prematura em 1970. O triunfo europeu, que facilitou o caminho para o sucesso americano de Hendrix, apresenta outro caso interessante, ainda que um tanto diferente, da estética política envolvida nas representações de autenticidade racial. Músico de *rhythm and blues*, maduro mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as platéias inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso. Seus biógrafos concordam que as extravagâncias de menestrel atualizadas presentes em seus shows tornaram-se uma algema para sua criatividade, e que a questão irreprimível da política racial inter-

veio amargamente em suas relações flutuantes com os músicos ingleses, que forneciam o bizarro pano de fundo para sua criatividade radicada no blues⁴⁹. A relação instável de Jimi com as formas culturais e os movimentos políticos negros provocou problemas substanciais quando ele voltou a se apresentar nos Estados Unidos e foi denunciado como “negro de alma branca” por alguns ativistas do Poder Negro, incapazes de assimilar sua opção por cultivar uma platéia pop quase exclusivamente branca que via na sua postura de menestrel um incentivo para se envolver com sua persona transgressora, se não com sua música. Charles Shaar Murray cita o seguinte diagnóstico do sucesso de Hendrix, feito pelo rival inglês, o guitarrista de blues Eric Clapton:

Vocês sabem como os ingleses são chegados a um crioulo. Eles realmente adoram essa coisa mágica. Todos eles se sentem atraídos por esse tipo de coisa. Absolutamente todo mundo na Inglaterra ainda acha que os crioulos têm paus grandes. E Jimi chegou e explorou isto até o limite... e todos se apaixonaram.⁵⁰

Sexualidade e autenticidade têm se entrelaçado na história da cultura ocidental durante vários séculos⁵¹. A sexualidade aber-

⁴⁹ “Noel e Mitch às vezes empregavam ofensas raciais quando conversavam. Eles usavam os termos ‘nigger’ (‘crioulo’) e ‘coon’ (‘quati’) em gozações.” David Henderson, *’Scuse Me While I Kiss the Sky: The Life of Jimi Hendrix*. Nova York: Bantam, 1981, p. 92. Para a versão dos gozadores desta animada conversa, ver Noel Redding e Carol Appleby, *Are You Experienced: The Inside Story of the Jimi Hendrix Experience* (Londres: Fourth Estate, 1990); e Mitch Mitchell com John Platt, *Jimi Hendrix: Inside the Experience* (Nova York: Harmony, 1990). Ver também Harry Shapiro e Caesar Glebbeek, *Jimi Hendrix: Electric Gypsy* (Londres: Heinemann, 1990).

⁵⁰ Charles Shaar Murray, *Crosstown Traffic*. Londres: Faber, 1989, p. 68.

⁵¹ Marshall Berman discute a forma que esta relação assumiu durante

ta da bufonaria neomenestrel de Hendrix parece ter sido recebida como signo de sua negritude autêntica pelas audiências brancas do rock, nas quais sua florescente carreira pop estava tão solidamente embasada. Quer as primeiras apresentações de Hendrix fossem paródicas ou não do papel de menestrel, ou de inegável confirmação do potencial permanente desse papel, seu diálogo com tais códigos aponta para o antagonismo entre diferentes definições locais de negritude e para o caráter associado e irregular do desenvolvimento cultural negro. A complexidade de sua relação com o blues e seu compromisso flutuante com a política do protesto racial, que havia ateado fogo às cidades americanas durante o período, ampliam e sublinham este ponto. A oposição criativa em seu trabalho entre a reverência óbvia pelas tradições baseadas no blues e uma espiritualidade agressivamente *high-tech* e futurista destila um conflito mais amplo não só entre o pré-moderno ou antimoderno e o moderno mas, também, entre as definições rivais da autenticidade que são apropriadas à criação cultural negra em sua passagem para a mercantilização pop internacional. Nelson George, o respeitado historiador e crítico da música africano-americana, resolve este problema em sua avaliação de Hendrix expulsando o guitarrista inovador de sua reconstrução canônica da linguagem musical negra e tornando literal a alienação racial de Hendrix: “A música de Jimi era, se não de outro planeta, definitivamente de outro país”⁵². Em uma biografia meticulosa e solidamente inteligente, o único livro a abordar seriamente a sensibilidade política de Hendrix, outro escritor negro americano, o poeta David Henderson, é mais perspicaz e mais sintonizado nas possibilidades para inovação abertas por Hendrix por sua simples estadia em Londres em vez de Nova York. As

o Iluminismo em *The Politics of Authenticity* (Londres: George Allen and Unwin, 1971).

⁵² Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*. Londres: Omnibus Press, 1988, p. 109.

múltiplas ironias nesta locação perpassam não somente a explicação de Henderson sobre a relação de Hendrix com Rahsaan Roland Kirk mas também suas tentativas de estrangeiro de colocar a imagem do guitarrista em uma estrutura mais ampla de relações culturais percebidas como moldadas mais pela classe do que pela raça e etnia:

O penteado de Hendrix, encarapinhado e abundante, era encarado por muitos espectadores culturais como uma das rebeldias visuais mais notáveis de Londres. Para o público britânico que gosta de acompanhar a moda e que mesmo externamente jamais assimilou a aparência ou a cultura de outra raça, ver os jovens exibindo penteados afros armados e curtindo blues era um pouco demais.⁵³

Hendrix mais tarde racionalizaria sua ambivalência, tanto para com a negritude como para com a América, por meio da ideologia nômade do cigano, que se manifestou em sua obra como um acompanhamento curiosamente perverso da decisão de tocar música mais funk e mais politicamente engajada com uma banda toda negra.

A autenticidade não é tão ardorosamente contestada em meu terceiro exemplo de inovação cultural transnacional, diaspórica, centrada em Londres. Ele é fornecido mais por uma canção que circulava pela rede do Atlântico negro do que por um artista ou grupo. É aqui incluído precisamente porque o direito de tomar emprestado, reconstruir e rearranjar fragmentos culturais tirados de outros contextos negros não era pensado como problema por aqueles que produziam e consumiam a música. Este exemplo também é mais contemporâneo, embora diga respeito à canção "I'm So Proud" [Estou Tão Orgulhoso], originalmente

⁵³ Henderson, *Scuse Me*, p. 92.

composta e executada pelo trio vocal Impressions, de Chicago, no pico de seu sucesso artístico e comercial em meados dos anos 1960. Os sucessos do grupo nos anos 1960, como "Gypsy Woman", "Grow Closer Together", "Minstrel and Queen" e "People Get Ready", foram extremamente populares entre os negros no Reino Unido e no Caribe. Na Jamaica, o formato trio vocal masculino popularizado pela banda inaugurou um gênero distinto dentro da forma musical vernacular que acabaria sendo comercializada internacionalmente como reggae⁵⁴. The Wailers foi apenas o mais conhecido dos muitos grupos que se modelaram pelo Impressions e se empenharam em igualar-se ao canto dos americanos em suas ricas texturas harmônicas, dinâmica emocional e graça metafísica negra.

Uma nova versão do sucesso dos Impressions "I'm So Proud" chegou ao topo das paradas do reggae no Reino Unido, em 1990. Reintitulada "Proud of Mandela", foi executada pela dupla formada pelo acompanhador de reggae [*toaster*] de Birmingham, Macka B, e pelo cantor Kofi, de *lovers rock*, que haviam produzido sua própria versão da música estreitamente calcada em outra versão suave, *soul*, que havia sido gravada pela cantora americana Deniece Williams, em 1983. Não pretendo fazer nenhuma defesa especial dos méritos formais e musicais desta gravação em particular, mas acho que ela é um exemplo útil, porque liga em

⁵⁴ O fenômeno dos trios vocais masculinos jamaicanos é discutido por Randall Grass, "Iron Sharpen Iron: The Great Jamaican Harmony Trios", em P. Simon (org.), *Reggae International* (Londres: Thames and Hudson, 1983). Exponentes-chave desta arte particular seriam The Heptones, The Paragons, The Gaylads, The Meditations, The Itals, Carlton and the Shoes, Justin Hines and the Dominoes, Toots and the Maytals, Yabby Yu and the Prophets, The Gladiators, The Melodians, The Ethiopians, The Cables, The Tamlins, The Congoes, The Mighty Diamonds, The Abyssinians, Black Uhuru, Israel Vibration e, é claro, The Wailers, em que Neville O'Reilly/Bunny Livingstone/Bunny Wailer faz a melhor personificação de Curtis Mayfield de todos eles.

uma só música África, América, Europa e Caribe. Ela foi produzida no Reino Unido pelos filhos dos colonos caribenhos e africanos, a partir de matérias-primas fornecidas pela Chicago negra, mas filtradas pela sensibilidade kingstoniana a fim de prestar tributo a um herói negro cujo significado global reside fora dos limites de sua cidadania sul-africana parcial e da impossível identidade nacional que a acompanha. O mínimo que esta música e sua história podem nos oferecer hoje é uma analogia para a compreensão das linhas de afiliação e associação que levam a idéia da diáspora para além de seu estatuto simbólico, como o oposto fragmentário de alguma suposta essência racial. Dessa forma, trazer para o primeiro plano o papel da música permite-nos ver a Inglaterra, ou mais precisamente Londres, como um ponto importante de articulação, ou como encruzilhada, das trilhas cheias de imbricações da cultura política do Atlântico negro. Ela é revelada como um lugar em que, em virtude de fatores locais como a informalidade da segregação racial, a configuração das relações de classe e a contingência das convergências lingüísticas, fenômenos globais como as formações políticas anticoloniais e emancipacionistas, ainda estão sendo sustentadas, reproduzidas e ampliadas. Este processo de fusão e mistura é reconhecido como uma melhoria da produção cultural negra pelo público negro que faz uso dela. Sua autenticidade ou artificialidade não era pensada como problema, em parte porque ela se contentava em permanecer dentro dos espaços ocultos da clandestinidade cultural negra e também por causa da diferença representada pela invocação de Nelson Mandela. O nome de Mandela se tornou um talismã associado à figura do pai capaz de suspender e redirecionar as diferenças intra-raciais que poderiam se mostrar difíceis e até embaraçosas em outras circunstâncias. Sua libertação da prisão projetava uma voz patriarcal incontestada, enraizada no mais intenso conflito político entre negros e brancos neste planeta, a fronteira final da supremacia branca no continente africano, do outro lado das redes de transmissão do Atlântico negro. A autenticidade heróica, redentora, que envolvia a imagem de Mandela nessas lo-

cações era devidamente desconstruída em um discurso que ele mesmo proferiu em Detroit em sua primeira visita aos Estados Unidos. Mandela respondia às expectativas africentristas de sua platéia confidenciando que ele havia encontrado conforto ouvindo música da Motown enquanto estava na prisão na ilha de Robben. Citando a música de Marvin Gaye, "What's Going On?", ele explicou: "Quando estávamos na prisão, gostávamos e obviamente ouvíamos o som de Detroit"⁵⁵. A idéia purista de fluxo de mão única da cultura africana do Oriente para o Ocidente foi imediatamente revelada como absurda. As dimensões globais do diálogo da diáspora se tornaram momentaneamente visíveis e, quando suas palavras casuais iluminaram a paisagem do Atlântico negro, como o lampejo de um relâmpago em uma noite de verão, o valor da música como o principal símbolo de autenticidade racial foi simultaneamente confirmado e colocado em questão.

A CRÍTICA DE MÚSICA E A POLÍTICA DE AUTENTICIDADE RACIAL

O problema das origens culturais e da autenticidade para o qual esses exemplos apontam persistiu e assumiu um significado maior à medida que a cultura de massa vai adquirindo novas bases tecnológicas e a música negra se torna um fenômeno verdadeiramente global. Ele tem revelado maiores proporções à medida que expressões originais, populares ou locais da cultura negra têm sido identificadas como autênticas e avaliadas positivamente por este motivo, enquanto as manifestações subseqüentes hemisféricas ou globais das mesmas formas culturais têm sido desconsideradas como inautênticas e, por isto, carentes de valor cultural ou estético, precisamente por causa de sua distância (suposta

⁵⁵ Nelson Mandela, discurso em Detroit, 29 de junho de 1990. Agradeço a Suzy Smith da Yale University por esta referência.

ou real) de um ponto de origem prontamente identificável. Em seus comentários de capa ao livro de Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues* [A Morte do Rhythm and Blues], Spike Lee, expoente bem-conhecido do protecionismo cultural, produz a versão contemporânea óbvia desses argumentos. “Uma vez mais Nelson George mostrou a correlação direta entre a música e a condição do povo negro. É uma pena que quanto mais avançamos como povo, mais diluída a música se torna. Qual é a resposta?”⁵⁶

A fragmentação e subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros, que torna absurda essa oposição polar entre progresso e diluição, também tem contribuído para uma situação na qual a autenticidade emerge entre os compositores de música como uma questão altamente carregada e acerbamente contestada. Vale a pena citar aqui o conflito entre os trompetistas Wynton Marsalis e Miles Davis ainda como outro exemplo de como esses conflitos podem ser dotados de significação política. Marsalis afirmava que o jazz fornece um repositório essencial para valores culturais negros mais amplos, ao passo que Davis insistia na priorização das inquietas energias criativas que poderiam manter em xeque o processo corrosivo de reificação e mercantilização. A defesa articulada e bem-vestida da “tradição do jazz” feita por Marsalis foi desconsiderada por Davis como um pastiche seguro, tecnicamente sofisticado de estilos anteriores. Não com a justificativa de que ela era inautêntica, o que havia sido a acusação crucial de Marsalis contra a produção de *fusion* [fusão] de Davis, mas porque ela era sentida como anacrônica:

O que ele está fazendo fuçando no passado? Um músico do seu calibre deveria apenas se informar mais e perceber que acabou. O passado está morto. O jazz está morto... Por que ficar preso nesta velha droga?... Não venha ninguém me dizer o jeito que era. Que diabo, eu estava lá... ninguém

⁵⁶ Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*, capa do livro.

queria nos ouvir quando estávamos tocando jazz... O jazz está morto, droga! É isso: *finito!* Acabou e não há sentido nenhum em imitar essa droga.⁵⁷

Existem muitas boas razões pelas quais as culturas negras têm encontrado grande dificuldade em perceber que os deslocamentos e transformações celebrados na obra de Davis depois de *In a Silent Way* [De um Jeito Silencioso] são inevitáveis, e que os processos de desenvolvimento considerados pelos conservadores como contaminação cultural podem de fato ser enriquecedores ou fortalecedores. Os efeitos das negações, por parte do racismo, não só da integridade cultural negra, mas da capacidade dos negros de sustentarem e reproduzirem qualquer cultura digna do nome, são aqui claramente visíveis. O lugar preparado para a expressão cultural negra na hierarquia da criatividade gerada pelo pernicioso dualismo metafísico que identifica os negros com o corpo e os brancos com a mente é um segundo fator importante. Entretanto, para além dessas questões gerais reside a necessidade de se projetar uma cultura racial coerente e estável como meio de estabelecer a legitimidade política do nacionalismo negro e as noções de particularidade étnica sobre a qual ela tem passado a recorrer. Pode-se dizer que esta reação defensiva ao racismo assumiu seu apetite evidente pela mesmice e simetria a partir dos discursos do opressor. O romantismo e o nacionalismo cultural europeu contribuíram diretamente para o desenvolvimento do nacionalismo negro moderno. Ele remonta ao impacto das teorias europeias de nacionalidade, cultura e civilização sobre os intelectuais

⁵⁷ Nick Kent, “Miles Davis Interview”, *The Face* 78, 1986, pp. 22-3. “Eles pegaram Wynton tocando alguma velha música européia morta... Wynton está tocando a merda deles, o tipo de coisa que qualquer um faz. É só praticar, praticar, praticar. Eu disse a ele que eu não iria me curvar para aquela música, que eles deveriam ficar satisfeitos por alguém tão talentoso como ele estar tocando aquela merda”. Miles Davis com Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nova York: Simon and Schuster, 1989, pp. 360-1.

da elite africano-americana no início e meados do século XIX⁵⁸. Aqui, a imagem da nação como acumulação de unidades familiares simétricas faz uma figura triste em meio ao drama da construção da identidade étnica. O endosso dado por Alexander Crummell às concepções de Lord Beaconsfield sobre a importância fundamental da raça como “a chave para a história” deveria soar como aviso de alerta aos críticos culturais contemporâneos que atribuem aos artistas a tarefa de refinar a distinção étnica do grupo, e que são tentados a utilizar a analogia da família, não só para compreender o sentido da raça mas para fazer estes gestos um tanto autoritários:

As raças, como as famílias, são os organismos e as leis de Deus; e o sentimento de raça, como o sentimento familiar, é de origem divina. A extinção do sentimento de raça é exatamente tão possível quanto a extinção do sentimento familiar. De fato, a raça é a família. O princípio de continuidade é tão dominante nas raças como o é nas famílias — como o é nas nações.⁵⁹

Há muito tempo, Du Bois salientou que “a igreja negra antecede o lar negro”⁶⁰, e todos os apelos do Atlântico negro à integridade da família devem ser abordados com sua sábia observação em mente. A família é algo mais do que meramente um meio para naturalizar e expelir do tempo histórico relações que devem ser vistas como históricas e contingentes. Este elo entre família,

⁵⁸ Essas questões são discutidas em um contexto diferente por John Hutchinson em *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State* (Londres: Allen and Unwin, 1987).

⁵⁹ Alexander Crummell, *Africa and America*. Springfield, Massachusetts: Willey and Co., 1891, p. 46.

⁶⁰ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, p. 139.

reprodução cultural e etno-hermenêutica tem sido eloqüentemente expresso por Houston A. Baker Jr., o principal crítico literário africano-americano, que propôs o *tropo* da família como meio de situar e periodizar a história total da produção cultural negra e, mais importante, como uma espécie de filtro interpretativo para aqueles que pretendem abordar as culturas negras.

Minha versão, portanto, para dizer novamente o que já disse, é a de um campo complexo de estratégias sonoras na Afro-América, que fazem parte de uma família. A história da família, não importa como ela seja revista, purificada, distorcida, emendada, sempre começa em uma economia da escravidão. A modernidade das estratégias sonoras de nossa família reside em seu movimento em direção ao avanço econômico (quer seja para aumentar esse desejo ou para assegurar a vantagem material obtida). A metáfora que utilizei antes parece mais do que adequada para tais sonoridades ligadas à idéia de salvação — elas são, na verdade, geografias blues que *jámais serão entendidas* fora do contexto familiar.⁶¹ [itálicos adicionados]

A posição de Baker, em diversos sentidos, é uma reafirmação sofisticada da abordagem absolutista da “raça” e da etnia que animou o nacionalismo negro durante os anos 1960 mas que mais recentemente tem entrado em dificuldades. Nem sempre foi fácil a esta posição acomodar as demandas e prioridades dos feminismos, muitas das quais encaravam as relações familiares que sustentam a raça como desempenhando um papel pouco inocente na subordinação de seus membros femininos. Esta posição também tem fracassado quando diante da necessidade de entender as formas cada vez mais distintas da cultura negra produzida por dife-

⁶¹ Houston A. Baker Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 105-6.

rentes populações da diáspora. Cabe repetir que mesmo onde as formas africano-americanas são emprestadas e postas em ação em novas locações muitas vezes têm sido deliberadamente reconstruídas em novos padrões que não respeitam os direitos de propriedade de seus criadores ou as fronteiras de estados-nações discretos e as comunidades políticas supostamente naturais que elas expressam ou simplesmente contêm. Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial e não-identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop. Aqui, a idéia da comunidade racial como uma família tem sido invocada e utilizada como meio para significar a conexão e a continuidade experiencial, que é por toda parte refutada pelas realidades profanas da vida negra em meio aos detritos da desindustrialização. Desejo indagar se a crescente centralidade do *trópo* da família no interior do discurso político e acadêmico negro aponta para o surgimento de uma modalidade distinta e enfaticamente pós-nacional de essencialismo racial. O apelo à família deve ser entendido ao mesmo tempo como sintoma e assinatura de uma perspectiva neonacionalista, que é mais bem entendida como um essencialismo flexível. A relação entre esta família negra ideal, imaginária e bucólica e as representações utópicas, bem como autoritárias, da negritude serão novamente consideradas no capítulo de conclusão.

A cultura pop tem sido preparada para fornecer endossos seletivos para o prêmio que alguns pensadores negros pretendem atribuir à autenticidade, e tem até acionado esta lógica especial no marketing da chamada World Music. A autenticidade aumenta o apelo de mercadorias culturais selecionadas e tem se tornado um elemento importante no mecanismo do modo de racialização necessário para tornar as músicas não-européias e não-americanas artigos aceitáveis em um mercado pop expandido. O discurso da autenticidade tem sido uma presença notável no marketing de massa de sucessivas formas culturais populares negras para pla-

téias brancas. A distinção entre o blues rural e o urbano fornece um bom exemplo disso, embora ainda se façam discussões similares sobre a relação entre o jazz autêntico e os estilos de *fusion* supostamente diluídos pela mistura ilegítima com influências do rock, ou sobre a luta entre instrumentos reais e emuladores digitais. Em todos esses casos não basta que os críticos salientem que a representação da autenticidade sempre envolve artifício. Isto pode ser verdade, mas não ajuda quando se tenta avaliar ou comprar formas culturais, para não falar em quando se tenta entender sua mutação. O mais importante é que esta resposta também perde a oportunidade de utilizar a música como modelo que pode resolver o impasse entre as duas posições insatisfatórias que têm dominado a discussão recente da política cultural negra.

A SOUL MUSIC E A PRODUÇÃO DO ANTIANTIESSENCIALISMO

Conforme argumentei no capítulo de abertura, o diálogo e o debate críticos sobre essas questões de identidade e cultura configuram atualmente um confronto entre duas perspectivas frouxamente organizadas que, opondo-se entre si, ficaram travadas em uma relação inteiramente infrutífera de interdependência mútua. Ambas as posições são representadas nas discussões contemporâneas sobre a música negra e ambas contribuem para preparar um diálogo entre os que encaram a música como um meio básico para explorar criticamente e reproduzir politicamente a essência étnica necessária da negritude e aqueles que contestariam a existência de tal fenômeno orgânico unificador. Onde quer que o confronto entre essas concepções seja suscitado, ele assume a forma básica de conflito entre uma tendência enfocada por alguma modalidade de afirmação excepcionalista (normalmente, mas nem sempre, de caráter nacionalista) e outra postura pluralista mais declarada, que é decididamente cética quanto ao desejo de totalizar a cultura negra, para não falar de converter a dinâmica social da integração

cultural em sinônimo de uma prática de construção nacional e do projeto de emancipação racial na África e em outras áreas.

Via de regra, a primeira opção identifica a música com a tradição e a continuidade cultural. Seu conservadorismo às vezes é disfarçado pela natureza radical de sua retórica política afirmativa e por sua louvável preocupação com a relação entre a música e a memória do passado. Ela atualmente anuncia suas intenções interpretativas com o popular *slogan*: “É uma coisa dos negros, você não entenderia”. Mas parece não haver grande entusiasmo pelos gêneros e estilos musicais proibitivos, racialmente prescritivos, que poderiam tornar plausível esta afirmação arrojada. Não tem havido nenhum equivalente contemporâneo ao poder provocativo e hermético do *dub*, que apoiava o etiopianismo radical dos anos 1970, ou da ininteligibilidade antiassimilacionista do *bebop* nos anos 1940. O “africentrismo” usualmente místico que anima esta posição não vê nenhum problema na diferenciação interna das culturas negras. Toda fragmentação na produção cultural dos africanos em casa e no exterior é apenas mais aparente do que real e não pode, portanto, minar o poder da estética racial subjacente e seus correlatos políticos.

Esta posição excepcionalista compartilha o elitismo e o desdém pela cultura popular negra, com o pretenso pragmatismo pós-moderno que rotineira e inadequadamente se opõe a ela. Alguma coisa do espírito da segunda perspectiva “antiessencialista” é capturada na expressão vernacular negra anterior mas igualmente histórica “Cada cabeça uma sentença” [“different strokes for different folks”]. Esse pluralismo de noções é enganoso. Seu desagrado com as questões incômodas de classe e de poder torna o cálculo político arriscado, se não impossível. Esta segunda posição refere-se pejorativamente à primeira como essencialismo racial. Ela se move rumo a uma desconstrução casual e arrogante da negritude ignorando, ao mesmo tempo, o apelo da poderosa afirmação populista da cultura negra existente na primeira posição. A marca de elitismo que defenderia, por exemplo, o barulho branco da banda *thrash punk rasta* Bad Brains, de Wa-

shington, como a última palavra em expressão cultural negra é claramente uma ânsia de abandonar inteiramente o terreno do vernáculo negro. Esta abdicação pode apenas deixar esse espaço aberto aos conservadoristas raciais que oscilam entre uma sensibilidade populista, protofascista, e a sentimentalidade daqueles que dariam de ombros à suposta superioridade moral que acompanha a situação de vítima. Isto equivale a ignorar o poder não reduzido do racismo em si e abandonar a massa do povo negro que continua a compreender sua experiência particular a partir do que esse racismo lhe faz. É desnecessário dizer que os efeitos retardados do racismo institucionalizado no campo político são desconsiderados, tal como sua inscrição nas indústrias culturais que fornecem o veículo maior para este radicalismo exclusivamente estético passar desapercibido.

Considerando a importância atribuída à música no *habitus* dos negros da diáspora, é irônico que nenhum dos pólos neste tenso diálogo leve a música muito a sério. O narcisismo que une ambos os pontos de vista é revelado pelo modo com que ambos abandonam a discussão da música e a dramaturgia, a performance, o ritual e os gestos que a acompanham em favor de um fascínio obsessivo com os corpos dos próprios artistas. Para os abertamente essencialistas, Nelson George denuncia os músicos negros que haviam feito cirurgia facial e usavam lentes de contato azuis ou verdes, enquanto no campo oposto, Kobena Mercer constantemente reduz a voz de Michael Jackson primeiro ao seu corpo, depois ao seu cabelo e, por último, à sua imagem enfaticamente descorporificada⁶². Desejo enfatizar que, mesmo que isto possa ter sido alguma vez um fator importante na conformação do terreno intelectual no qual ocorre a análise politicamente engajada da cultura negra, a oposição entre essas perspectivas rígidas se tornou um obstáculo à teorização crítica.

⁶² Kobena Mercer, “Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson’s ‘Thriller’”, *Screen* 27, n° 1, 1986.

A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à idéia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas, operando uma poderosa magia de alteridade a fim de acionar repetidamente a percepção da identidade absoluta. Seguindo a diretriz estabelecida há muito por Leroi Jones, acredito que seja possível abordar a música mais como um mesmo *mutável* do que como um mesmo imutável. Hoje, isso envolve a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranqüila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo. Novas tradições têm sido inventadas nos confrontos da experiência moderna, e novas concepções de modernidade produzidas na longa sombra de nossas resistentes tradições — as africanas e as forjadas a partir da experiência escrava, tão poderosa e ativamente lembrada pelo vernáculo negro. Este trabalho também necessita de atenção muito mais estreita aos rituais de desempenho que fornecem evidência *prima facie* de conexão entre culturas negras.

Devido ao fato de que a auto-identidade, a cultura política e a estética fundamentadas que distinguem as comunidades negras, foram freqüentemente construídas por meio de sua música e pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo, a música é particularmente importante na ruptura da inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política. A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da

diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento.

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apóia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos. Podemos utilizar os comentários perspicazes de Foucault para esclarecer esta relação necessariamente política. Eles apontam para um antiantessentialismo que encara a subjetividade racializada como produto das práticas sociais que supostamente derivam dela⁶³:

Em lugar de encarar [a alma moderna] como os remanescentes reativados de uma ideologia, ela seria vista como o correlativo presente de uma certa tecnologia do poder sobre o corpo. Seria equivocado dizer que a alma é uma ilusão ou um efeito ideológico. Ao contrário, ela existe, tem realidade, é permanentemente produzida em torno, sobre, dentro do corpo pelo funcionamento do poder que é exercido.⁶⁴

⁶³ Uma discussão similar foi feita no contexto da teoria política feminista por Judith Butler em *Gender Trouble* (Nova York e Londres: Routledge, 1990).

⁶⁴ Michel Foucault, *Discipline and Punish*. Londres: Penguin, 1979, p. 29 [Ed. brasileira: *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2000, 22ª ed.].

Essas significações podem ser condensadas no processo da apresentação musical, embora naturalmente não as monopolize. No contexto do Atlântico negro, elas produzem o efeito imaginário de um núcleo ou essência racial interna, por agir sobre o corpo por meio dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento, que são produzidos na interação íntima entre artista e multidão. Esta relação recíproca pode servir como uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma mercadoria a que sua arte tem procurado resistir. Em outro trabalho investiguei como a luta contra a forma mercadoria tem sido empreendida nas próprias configurações assumidas pela criação cultural negra de massa. Negociações com essa situação são reveladas abertamente e têm se tornado uma pedra angular na antiestética que governa essas formas. A aridez desses três termos cruciais — produção, circulação e consumo — leva a que se dê pouca atenção aos processos nacionais-externos neles envolvidos aos quais tais negociações se referem. Cada um deles, de maneiras contrastantes, abriga uma política da raça e do poder que é difícil de abarcar, para não falar em apreciar integralmente, por meio das categorias por vezes cruas que a economia política e a crítica cultural européia articulam em suas tentativas de análise da etnia e da cultura. O termo “consumo” possui associações particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade, bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de antidisciplina e resistência conduzidas na vida cotidiana. Michel de Certeau demonstrou isto em um nível geral:

Como a lei [um de seus modelos], a cultura articula conflitos e alternadamente legítima, desloca ou controla a força superior. Ela se desenvolve em uma atmosfera de tensões, muitas vezes de violência, para a qual fornece equilí-

brios simbólicos, contratos de compatibilidade e transigências, todos mais ou menos temporários. As táticas de consumo, as maneiras engenhosas pelas quais os fracos fazem uso dos fortes, emprestam assim uma dimensão política às práticas cotidianas.⁶⁵

ALGUMAS OBRAS DE ARTE NEGRA NA ERA DA SIMULAÇÃO DIGITAL

No capítulo 1, sugeri que a cultura *hip-hop* foi fruto mais da fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos do que do florescimento pleno formado das entranhas do blues. O catalisador imediato para o seu desenvolvimento foi a relocação de Clive “Kool DJ Herc” Campbell de Kingston para a rua 168 no Bronx. A dinâmica sincrética da forma foi ainda complicada por uma contribuição claramente hispânica e uma apropriação dos movimentos da *break dance* que ajudaram a definir o estilo em seus estágios iniciais. Mas o *hip-hop* não foi apenas o produto dessas tradições culturais negras convergentes. A centralidade do “break” dentro dele e o ulterior refinamento das técnicas de corte e mixagem por meio do *sampling* digital, que levou a forma muito além da competência das mãos sobre os *pick-ups*, significam que as regras estéticas que o governam são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou. Vale a pena considerar por um momento a forma deliberadamente fraturada dessas peças musicais. Ela lembra o sabor característico dos comentários de Adorno em outro contexto muito distante:

⁶⁵ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley e Londres: University of California Press, 1988, p. xvii.

Eles [a] chamam não-criativa porque [ela] suspende seu conceito de criação em si mesmo. Tudo de que [ela] se ocupa já está presente... na forma vulgarizada; seus temas são temas expropriados. Apesar disso, nada soa como se fosse habitual; todas as coisas são desviadas como por um ímã. O que está gasto se rende complacente à mão que improvisa; as partes usadas conquistam segunda vida como variantes. Tal como o conhecimento do chofer sobre seu velho carro de segunda mão permite que ele o dirija de modo preciso e inadvertido até o destino pretendido, assim também a expressão de uma melodia muito batida pode... chegar a lugares que a linguagem musical aprovada jamais poderia alcançar com segurança.⁶⁶

Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores — tanto vocais como instrumentais — cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. A abordagem não-linear a que a crítica cultural européia se refere como montagem é um princípio útil de composição na tentativa de analisar tudo isto. De fato, é tentador endossar a sugestão brechtiana de que uma determinada versão de “montagem” corresponde a um tipo sem precedentes de realismo, apropriada às extremas condições históricas que a constituem. Mas essas combinações densas e implosivas de sons diversos e dissimilares resulta em mais do que a técnica que elas empregam em sua reconstrução festivamente ar-

⁶⁶ T. W. Adorno, “On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, em A. Arato e E. Gebhardt (orgs.), *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1978 [ed. brasileira: “O fetichismo na música e a regressão da audição”, em *Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 165-191].

tificial da instabilidade da identidade racial vivida e profana. Uma ênfase estética é atribuída à distância social e cultural absoluta que anteriormente separava os elementos diversos agora deslocados em novos significados por sua provocativa justaposição auditiva.

Cabe citar aqui o lançamento do *single* de Ronnie Laws, *Identity*⁶⁷. Produzido em um ambiente *low-tech* para uma gravadora independente, o disco é notável não só por seu título, mas como um caso atualizado das possibilidades mais radicais abertas por esta nova forma do velho gênero que demanda que o passado seja feito audível no presente. O arquiteto da melodia, o ex-cêntrico guitarrista californiano Craig T. Cooper, utiliza um estilo de ambiente que lembra o *dub* superenfumaçado do estúdio Black Ark da Upsetter em seu apogeu. A trilha combina um grande número de *samples* de uma ampla gama de fontes: um fragmento plagiado do coro de “Pick up the Pieces”, da Average White Band (que já era um pastiche escocês do estilo dos JBs de James Brown) luta para ser ouvido contra a batida *go-go*, gritos semi-audíveis e um ritmo constante e sintético de canto de trabalho reconstruído a partir do som “sampleado” da respiração forçada de *O Poderoso Chefão*. Tendo afirmado uma melodia áspera e espicaçada sua dinâmica interna, o sax soprano de Laws embeleza e pontua o caos aparente da base rítmica. O instrumento é cuidadosamente articulado de modo a lembrar uma voz humana treinada e disciplinada pelas antífonas da igreja negra. *Identity* é o produto de todas essas influências. Seu título oferece um convite a reconhecer que a unidade e a identidade podem ser experimentadas de modo efêmero na relação entre improvisação e a articulação ordenada da desordem musical. O caos que teria dilacerado esta apresentação frágil da identidade negra é impedido de reinar enquanto dura a canção pelo golpe insistente do pulso digital do surdo na segunda e na quarta batidas de cada compas-

⁶⁷ Ronnie Laws, *Identity* (Hype Mix), A. T. A. Records LSNCD 30011, 1990.

so. Os produtores do disco salientaram sua marca política prendendo-o em vinil branco.

Cabe repetir que o valor que todos esses estilos da diáspora negra atribuem ao processo de interpretação é enfatizado por suas formas radicalmente inacabadas — um traço que os marca indelivelmente como produtos da escravidão⁶⁸. Pode-se ter um vislumbre dele no modo como as unidades básicas de consumo comercial, nas quais a música logo é congelada e vendida, têm sido subvertidas pela prática de uma política racial que as coloniza e, no processo, realizam aquilo a que Baudrillard se refere como a passagem do objeto ao evento:

A obra de arte — um fetiche novo e triunfante e não um fetiche triste e alienado — deve trabalhar para desconstruir sua própria aura tradicional, sua autoridade e seu poder de ilusão, a fim de brilhar resplandescente na pura obscenidade da mercadoria. Ela deve aniquilar a si mesma como objeto familiar e se tornar monstruosamente estrangeira. Mas este caráter estrangeiro não é a estranheza perturbadora do objeto reprimido ou alienado; este objeto não brilha a partir de seu ser assombrado ou de alguma secreta destituição; ele brilha com uma sedução genuína que deriva de outro lugar, tendo excedido sua própria forma e se torna objeto puro, evento puro.⁶⁹

A partir desta perspectiva, o processo mágico pelo qual uma mercadoria como um *single* de doze polegadas, lançado da barriga da besta multinacional, passa a antecipar e mesmo a demandar

⁶⁸ “[...] devemos considerar a apresentação de uma canção não como uma coisa final, mas como um clima [*mood*]. Ela não será a mesma coisa no domingo seguinte”. Hurston, “Spirituals and Neo-Spirituals”, p. 224.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*. Nova York e Londres: Semiotext(e), 1990, p. 118.

contribuição criativa complementar nas esferas ocultas da interação política pública que aguardam mais adiante na estrada, parece menos misterioso. Precisamos, contudo, de um entendimento melhor do “consumo” que possa iluminar seus mecanismos internos e as relações entre enraizamento e deslocamento, localidade e disseminação que lhes confirmam vitalidade neste contexto contracultural. O *single* de doze polegadas surgiu como uma inovação de mercado durante o final dos anos 1970. Era parte da resposta das gravadoras às demandas que lhes eram colocadas pelas subculturas da *dance music*, congeladas em torno dos gêneros negros — reggae e *rhythm and blues*. Essas demandas eram atendidas pela criação de um novo tipo de produto musical que poderia maximizar suas próprias oportunidades econômicas, mas isso possuía outras conseqüências involuntárias. O tempo adicional e o volume aumentado possibilitados pela introdução deste formato se tornavam fatores poderosos impelindo para a frente a criatividade subcultural inquieta. Uma vez que o *dubbing*, o *scratching* e a mixagem surgiam como novos elementos no esquema desconstrutivo e reconstrutivo que reunia produção e consumo, os lançamentos em doze polegadas passaram a incluir uma série de mixes diferentes da mesma canção, supostamente para diferentes locações ou propósitos. Um *dance mix*, *radio mix*, *a capella mix*, *dub mix*, *jazz mix*, *bass mix* e assim por diante. No nível mais elementar, essas formas plurais transformam o conceito abstrato de um mesmo mutável numa realidade viva e familiar. As gravadoras gostam desse sistema porque é mais barato para elas continuarem lidando com a mesma velha canção do que gravar material adicional, mas diferentes possibilidades criativas se abrem a partir disso. A relação do ouvinte com o texto é alterada pela proliferação de diferentes versões. Qual é a original? Como a memória de uma versão transforma o modo pelo qual as versões subseqüentes são ouvidas e entendidas? Os componentes de um *mix* separados e divididos podem ser mais facilmente emprestados e mesclados para criar permutações adicionais do significado. O lançamento do *single* de doze polegadas do *hit* híbrido entre *rhythm*

and blues e hip-hop de LL Cool J “Round the Way Girl” surgiu em cinco versões diferentes: a faixa do LP, montada em torno de um *sample* do sucesso *soul-pop* “All Night Long”, das Mary Jane Girls em gravação da Motown de 1982, e vários remixes que estendiam e transformavam o significado do rap original e este primeiro *sample* anexando a assinatura rítmica de “Funky Sensation”, de Gwen McCrae. Esta gravação *soul funky* sulista de 1981 era uma faixa original de B. Boy*, utilizada pelos DJs da velha guarda e rappers que criaram *hip-hop* para fazer breaks. Esses empréstimos são particularmente dignos de nota pois têm sido orquestrados na busca de um meio para significar a definição de Cool J da feminilidade negra autêntica. O apelo de massa do disco reside no fato de que sua definição de autenticidade era medida pelo estilo vernacular rejeitado, por um lado, pelos africanistas como pré-consciente, porque não se conformava às posturas imponentes esperadas da rainha africana e, por outro lado, pela indústria de entretenimento, na qual padrões de beleza feminina bizarros, de identificação com os brancos, têm se tornado dominantes. Ser inautêntico é, pelo menos neste caso, ser real:

*I want a girl with extensions in her hair
bamboo earrings at least two pair
a Fendi bag and a bad attitude
that's what it takes to put me in a good mood.**70*

A hibridez formalmente intrínseca ao *hip-hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo

* B. Boy é o nome genérico dos primeiros *hip-hoppers* do Bronx. (N. do R.)

** Eu quero uma garota com apliques no cabelo/ brincos de bambu, dois pares pelo menos/ uma bolsa Fendi e um mau comportamento/ é disso que eu preciso para ficar de bom humor.

⁷⁰ LL Cool J, *Round the Way Girl*, Def Jam 4473610 12”.

particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que quando isto acontece o termo “*hip-hop*” seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo “rap”, preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro. Essas questões podem ser mais bem examinadas pelo exemplo de Quincy Jones, cuja narrativa pessoal de superação racial recentemente se tornou algo emblemático para a criatividade negra em geral e o gênio musical negro em particular. A identificação do gênio musical negro constitui uma importante narrativa cultural. Ela conta e reconta não tanto a história da vitória dos fracos sobre os fortes, mas dos poderes relativos desfrutados por diferentes tipos de força. A história do desenvolvimento criativo negro intuitivo é personalizada nas narrativas de figuras como Jones⁷¹. Ela demonstra os frutos estéticos e comerciais da dor e do sofrimento e tem um significado especial porque os músicos têm desempenhado um papel desproporcional na longa luta para representar a criatividade, inovação e excelência negras. Jones, um empreendedor, preeminente produtor musical, executivo de gravadora, arranjador de muito talento, bebopper ocasional, levantador de fundos para as campanhas de Jesse Jackson e magnata emergente da televisão, é o mais recente modelo em uma longa seqüência que descende da escravidão e do heroísmo representativo de homens como Frederick Douglass.

Jones é atípico porque recentemente foi tema de um filme biográfico, *Listen Up: The Many Lives of Quincy Jones* [Escute: As Muitas Vidas de Quincy Jones], apoiado por um livro e trilha sonora em CD, vídeo e um *single*. Em todos esses formatos interligados, *Listen Up* celebra sua vida, resistência e criatividade⁷². Acima de tudo, afirma a participação negra na indústria do entre-

⁷¹ Raymond Horricks, *Quincy Jones*. Londres: Spellmount/Hippocrene Books, 1985.

⁷² Quincy Jones, *Listen Up*, Qwest 926322-2 compact disc.

tenimento, um envolvimento que Jones tem sintetizado por meio da surpreendente invocação do código empresarial distintivo da BBC: os três Es, “Esclarecimento, Educação, Entretenimento”⁷³. O processo que culminou neste novo pacote comemorativo foi claramente encorajado pelo crescente envolvimento de Jones com a televisão como produtor de *The Fresh Prince of Bel Air* e *The Jesse Jackson Show*. Mas este processo começou mais cedo com o lançamento do LP de 1990 *Back on the Block*⁷⁴. Este conjunto de canções utiliza o rap como meio para fechar o círculo da própria odisséia de Jones da pobreza na zona sul [*southside*] de Chicago, passando por Seattle, Nova York, Paris, Estocolmo e daí para Los Angeles e a condição de magnata. O valor positivo de *Back on the Block* é seu argumento poderoso e necessário em favor das costuras de continuidade que residem abaixo das divisões de gerações na cultura musical africano-americana. Entretanto, também havia no disco outros elementos gerais mais problemáticos. Uma faixa, versão da composição “Birdland”, de Joe Zawinul, exemplifica o espírito do projeto como um todo, unindo os talentos de rappers da velha e da nova escola como Melle Mel, Kool Moe D, Ice T e Big Daddy Kane a cantores e instrumentistas extraídos de gerações anteriores. George Benson, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Miles Davis e o próprio Zawinul estavam entre aqueles cuja contribuição vocal e instrumental foi sintetizada por Jones em uma estimulante declaração épica da visão de que o *hip-hop* e o bebop compartilhavam o mesmo espírito fundamental. Jones dizia isto da seguinte forma:

O *hip-hop* é, em diversos sentidos, a mesma coisa que o bebop, porque era uma música renegada. Ele veio de uma

⁷³ Jones fez esses comentários em uma entrevista para o programa *Black Prime Time* (Horário Nobre Negro) do Channel 4 britânico, dirigido por Mandy Rose e apresentado em outubro de 1990.

⁷⁴ Quincy Jones, *Back on The Block*, Qwest LP 26020-1.

subcultura privada de direitos políticos, que fora excluída do sistema. Eles disseram: “Vamos recuperar nossa própria vida. Teremos nossa própria língua”.⁷⁵

O rap forneceu essa montagem (é tentador dizer *mélange*) com seu princípio de articulação e invenção. O rap foi o meio cultural e político pelo qual Jones completou seu retorno à pedra de toque da autêntica criatividade negra americana. Ele mesmo, ao fazer rap no disco através da persona improvável de “The Dude” [“O Cara”], explicava que queria que o projeto “incorporasse a família inteira da música americana negra... tudo, desde o gospel até o jazz, que fazia parte de minha cultura”. Padrões musicais brasileiros e africanos eram anexados e se tornavam contínuos à sua versão da herança musical negra americana. Eles são vinculados, diz Jones, pelas “tradições comuns do contador de história africano, que são continuadas hoje pelos rappers”. A delicada relação entre unidade e diferenciação se perde neste ponto. Velho e novo, Oriente e Ocidente simplesmente se dissolvem um no outro, ou melhor, no receptáculo fornecido para sua interação pela grandiosa narrativa da força e durabilidade cultural africano-americana. Por mais convincentes que sejam, as apropriações do ritmo brasileiro e da língua africana por Jones tornam-se inteiramente subservientes à necessidade de se legitimar a particularidade africano-americana. A promessa de uma diáspora realmente composta, ou mesmo de uma cultura global, que poderia desviar o entendimento da produção cultural para longe das preocupações estreitas do excepcionalismo e absolutismo étnico, rapidamente refluí. O potencial significado na hibridez interna do *hip-hop* e o sincretismo externo das formas musicais que torna plausível a síntese de Jones chega a um fim abrupto e prematuro. Ela acaba por ser um retrato de adolescentes que, de volta ao seu

⁷⁵ Quincy Jones, *Listen Up: The Many Lives of Quincy Jones*. Nova York: Warner Books, 1990, p. 167.

quarteirão, resistem aos processos genocidas do centro da cidade por meio do poder redentor de sua arte racial autêntica.

OS JOVENS ADOLESCENTES NEGROS DE ANTES E DE AGORA

Quincy Jones nos conta que “os tempos estão sempre contidos no ritmo”. Supondo por um momento que a maioria dos críticos culturais negros não deseja simplesmente festejar o fim de noções inocentes sobre o sujeito negro — quer sejam elas festas paroquiais ou batismos —, tentamos especificar algumas novas concepções dessa subjetividade que são menos inocentes e menos obviamente abertas à suposta traição representada pelo essencialismo? Ou nos apartamos do mundo onde as identidades negras são construídas — até exigidas — pela mecânica brutal da subordinação racial e as variedades de atuação política que se empenham em responder a elas?

Quando eu era criança e adolescente, sendo criado em Londres, a música negra me fornecia um meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento a partir das quais nossas concepções locais de negritude eram montadas. O Caribe, a África, a América Latina e sobretudo a América negra contribuíam para nosso sentido vivo de eu racial. O contexto urbano no qual essas formas eram encontradas cimentavam seu apelo estilístico e facilitavam seu estímulo à nossa identificação. Eram importantes também como fonte para os discursos da negritude com os quais balizávamos nossas lutas e experiências.

Vinte anos depois, com as trilhas sonoras de minha adolescência recirculando na forma propositalmente danificada do *hip-hop*, eu estava caminhando por uma rua de New Haven, Connecticut — uma cidade negra —, procurando uma loja de discos especializada em música negra. A desolação, a pobreza e a miséria encontradas nesta busca infrutífera obrigaram-me a encarar o fato de que eu viera para a América em busca de uma cultura

musical que já não existe mais. Meu ceticismo com a narrativa da família, raça, cultura e nação, que remonta aos anos dos comentários arrepiantes de Crummel, significa que não posso compartilhar do luto sentido por Quincy Jones sobre o cadáver dessa cultura ou do seu desejo de resgatar alguma possibilidade democrática na esteira de seu desaparecimento. Rememorando as horas de adolescente que eu passava tentando dominar as complexidades técnicas de Albert King e Jimi Hendrix, sondar as sutilezas de James Jamerson, Larry Graham ou Chuck Rainey e compreender como os gritos de Sly Stone, James Brown e Aretha Franklin puderam pontuar e estender seus modos metafísicos de tratamento do sujeito negro, percebo que a lição mais importante que a música ainda tem a nos ensinar é que seus segredos íntimos e suas regras étnicas podem ser ensinadas e aprendidas. As figuras espectrais de músicos semiconhecidos ou semilebrados como Bobby Eli, Duck Dunn, Tim Drummond, Andy Newmark, Carol Kaye, John Robinson e Rod Temperton faziam aparições por sobre meu ombro para dar seu mudo consentimento a este veredito. Em seguida, desapareciam no crepúsculo da avenida Dixwell. Suas contribuições exemplares ao *rhythm and blues* deixaram para trás um aviso sussurrado de que a música negra não pode ser reduzida a um diálogo fixo entre um eu racial pensante e uma comunidade racial estável. Afora tudo o mais, a globalização das formas vernaculares significa que nossa compreensão das antífonas terá de mudar. Os cantos e as respostas não mais convergem nos padrões regulares do diálogo secreto e etnicamente codificado. O chamado original está se tornando mais difícil de localizar. Se o privilegiarmos em detrimento dos sons subseqüentes que competem entre si para dar a resposta mais apropriada, teremos de lembrar que esses gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora dos atos que os desempenham e, por isso, transmitem as estruturas do sentimento racial para mundos mais amplos, até agora não mapeados.

estivessem nela e a perpassassem. Ela não vinha da América branca — jamais de uma coisa tão pálida e magra, por mais fundo que aqueles sons crus, circundantes, tivessem alcançado. Nem as Índias nem o quente Sul, o frio Oriente ou o pesado Ocidente fazia aquela música. Era um novo canto e sua beleza grave e plangente, suas excelentes cadências e seu apelo espontâneo choravam, pulsavam e troavam no ouvido do mundo com uma mensagem raramente verbalizada pelo homem. Ela se avolumava e florescia como incenso, improvisada e renascida de uma era há muito passada, entrelaçando em sua textura as velhas e novas melodias em palavra e pensamento.

Zombavam dela — os sulistas brancos que a ouviam e nunca entendiam. Eles a violentavam e conspurcavam — os sulistas brancos que escutavam sem ouvidos. No entanto, ela vivia e crescia; sempre crescia, inflava e vivia, e sua beleza senta-se hoje à mão direita de Deus, como presente único da América à beleza; como redenção ímpar da escravidão, destilada do refugio de seu estrume.⁵⁰

A figuração idealizada da cultura e da comunidade racial por meio dos corpos das mulheres negras na obra não-ficcional de Du Bois precisa ser confrontada com as imagens bem menos celebratórias da feminilidade africano-americana que se manifestavam em seus romances. As ambigüidades que brotavam em torno de sua apresentação da cultura, do parentesco, da nacionalidade e da comunidade raciais em forma sexuada são um grande problema que jaz adormecido na literatura crítica sobre sua obra.

A despeito de seus *insights*, grande parte dessa crítica soçobra exatamente no problema de como Du Bois compreende e fixa as fronteiras culturais e geográficas da comunidade racial. O efeito

da dupla consciência tem produzido extensas conseqüências nas análises africano-americanas da obra de Du Bois. Escrevendo a partir de um ponto de vista francamente radical, Cornel West situa Du Bois na paisagem tipicamente americana fornecida por uma genealogia do pragmatismo. Para West, a obra de Du Bois se torna uma resposta à crise da virada do século no pragmatismo americano. Seu afastamento da filosofia escolástica centrada na epistemologia é lida como uma manifestação da rude e prática cultura americana na obra intelectual que caracteriza Du Bois como cria autêntica de Emerson, Dewey e William James. West vê o tempo que Du Bois passou na Europa principalmente como um período no qual se desenvolveu seu antiimperialismo e antiamericanismo. Ele atenua o impacto de Hegel sobre Du Bois mas enfatiza que *The Souls* foi produzido em uma época em que seu autor ainda estava ressaltando o “reacionarismo” dos negros americanos. Segundo West, Du Bois achava que esse reacionarismo poderia ser remediado por uma agenda política elitista e paternalista que encarava o racismo como uma expressão de estupidez e implicava que o progresso, a ordem política social racional e as virtudes morais vitorianas advogadas por aqueles dez por cento acima da média poderiam promover as massas negras. Existem muitos méritos nesta concepção. Por certo Du Bois não “fornece ao pragmatismo americano aquilo de que ele carece”⁵¹. Não pretendo minimizar esses elementos em Du Bois, nem menosprezar a proximidade de seu pensamento com o de Emerson e outros representantes do pragmatismo americano. Entretanto, desejo sugerir que essa maneira de posicionar a obra de Du Bois pode resultar na desconsideração da novidade e do vigor de sua crítica da modernidade. Os sentidos em que *The Souls*, por exemplo, esclarece as premissas do progresso e desenvolve uma crítica do lugar que este ocupa na estratégia pelo melhoramento racial passam in-

⁵⁰ W. E. B. Du Bois, *Black Reconstruction in America* (1938). Nova York: Atheneum, 1977, pp. 124-5.

⁵¹ Cornel West, *The American Evasion of Philosophy*. Londres: Macmillan, 1989, p. 147.

teiramente despercebidos. Pior do que isto, a projeção da duplicidade meticulosamente construída por Du Bois perde-se como insight. Ela se dilui em uma afirmação desnecessária do etnocentrismo intelectual americano⁵².

Escrevendo a partir de uma posição mais conservadora do ponto de vista cultural e político, que presta fidelidade à crítica literária no mesmo sentido em que West assinala sua lealdade disciplinar à filosofia, Robert Stepto⁵³ utiliza a idéia da antífona como meio de delimitar as relações culturais que facilitam o surgimento da comunidade racial. Stepto oferece um comentário sutil e perspicaz sobre *The Souls* e, de forma brilhante, situa o livro no que ele vê como projeção geográfica simbólica de uma particularidade mais africano-americana do que americana. Ele associa este entendimento da essência racial à obra em si mesma e a uma concepção frustrantemente orgânica e sem fissuras dos vínculos culturalmente específicos e espacialmente mediados que ela estabelece entre corpo, lugar, parentesco e comunidade⁵⁴. Para Stepto, *The Souls* é uma poética de raça e lugar. Ela se torna um “ritual de imersão cultural” no qual Du Bois, o negro da Nova Inglaterra, descobre e reconstrói a si mesmo de outra forma no cinturão negro sulista. O livro de Du Bois é visto como uma performance que precisa ser apreciada no contexto intertextual e intracultural fornecido por Douglass, Weldon Johnson, Washington e outros. Stepto também tem razão ao enfatizar a acentuada guinada espacial no livro. Seu entendimento do ritual de canto-

⁵² Este ponto, tão pertinente à discussão de Du Bois por West, é reconhecido por Richard Rorty em uma resenha perspicaz sobre o livro de West, onde ele descreve seu autor como “patriota, religioso e romântico”. *Transition* 52, 1991, pp. 70-80.

⁵³ Stepto, *From Behind the Veil*.

⁵⁴ Uma resposta crítica a esta posição poderia começar pela análise desenvolvida em um contexto histórico diferente por Marilyn Strathern em *After Nature: English Kinship in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

e-resposta no qual se situa *The Souls* é respaldado teoricamente pelas noções de topografia ritual de Victor Turner⁵⁵. Com este apoio, ele identifica uma paisagem vernácula que seus autores atravessam com graus variados de dificuldade. Stepto aprecia o interesse de Du Bois pelo valor do movimento, reterritorialização e deslocamento, um tema sublinhado pelo aparecimento do trem, o vagão dos negros e o cabineiro como *tropos* fundamentais. Entretanto, penso que ele se equivoca ao interpretar o livro primordialmente como um processo de imersão em uma cultura étnica fechada. Seu culturalismo racialmente conservador o leva a deturpar o significado do interesse de Du Bois pelos prazeres e perigos do deslocamento. Ele superpõe as fronteiras da paisagem de Du Bois às fronteiras internas da América e com isso fecha o lado de Du Bois que não está preocupado em inspecionar as entranhas da particularidade africano-americana. Desta perspectiva, também é mais difícil dar conta da qualidade transcendente do terço final do livro — os últimos cinco capítulos, que Stepto identifica como uma fase de ascensão —, o componente final em seu tríptico Norte/Sul/Norte, que, em minha opinião, oferece uma meio para lê-lo mais como uma narrativa de emersão da particularidade racial do que de imersão na mesma.

Considerar esta seção final do livro de modo menos etnocêntrico requer prestar atenção a uma série de temas abordados antes e que alcançam um crescendo nessas últimas páginas. Os últimos capítulos confirmam a transformação e fragmentação do eu racial integral — que são acompanhadas e ao mesmo tempo expressas pelos relatos das viagens de Du Bois pelo Sul. O mais importante é que esta parte do livro pode ser interpretada como um convite à fuga não apenas do Sul ou mesmo da América, mas dos códigos fechados de *todo* entendimento restritivo ou absolutista da etnia. Isso é transmitido de forma mais vigorosa no rela-

⁵⁵ Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

to de Du Bois sobre a morte precoce de seu filho — um capítulo habitualmente desprezado pelos críticos. Neste comovente ensaio, ele articula a particularidade racial como tática deliberada para assumir o controle da tragédia universal envolvida no pesar parental. Em parte isto é feito para demonstrar a extensão da humanidade negra, por toda parte indeferida pelos absurdos da dominação racial. Mas Du Bois se volta mais uma vez para a fissura experiencial que separava a elite negra dos negros comuns. Seu lamento surge embelezado por uma exploração da tensão vivenciada pelos intelectuais negros, que se esforçam por corresponder às demandas colocadas por uma contracultura racial que exige que eles cultivem a capacidade de conviver com a morte e encará-la como uma libertação — uma oportunidade bem-vinda de adquirir as liberdades substantivas não-conspurcadas pela hostilidade branca e a indiferença mundial ao sofrimento negro: “Não morto, não morto, mas fugido; não preso, mas livre”⁵⁶.

A discussão sincera de Du Bois em torno de seus sentimentos confusos sobre a paternidade e sua ausência de afeto espontâneo pela criança, que ele aprende a amar por meio de seus sentimentos pela mãe da criança, poderia ser utilizada para instituir um discurso sobre a masculinidade negra muito diferente do que normalmente se evidencia na cultura política nacionalista. A organicidade e a homologia de raça, nação, família patriarcal e identidade masculina integral são subitamente interrompidas por uma tragédia que poderia lhes ter fornecido seu momento mais glorioso. Este sofrimento não possui nenhum momento redentor. A apresentação que Du Bois faz de Alexander Crummell como um pai substituto, no capítulo seguinte, aponta para o poder manifesto de um parentesco não-biológico e comunica algo do mesmo espírito amargo. Crummell foi ainda outro nômade atlântico, mas o que Du Bois chama de sua “esquisita peregrinação” terminou em um regresso e reconciliação com a América após anos

⁵⁶ Du Bois, *The Souls*, p. 150.

passados na Inglaterra e na África⁵⁷. Esse destino também lança em questão os limites da família/nação racial. “Of the Coming of John” [Sobre a Vinda de John], a negra história que antecede o capítulo final de Du Bois sobre as canções de tristeza, é notável por sua perturbadora insistência na idéia de que, nas condições extremas em que vivem os negros americanos, a educação necessária ao seu avanço traz infelicidade para aqueles que experimentam seus benefícios. É uma infelicidade, contudo, que eles não rejeitarão, por que ela ao mesmo tempo ilumina pessoal e socialmente. Este exemplar isolado de ficção também aborda as diferenças de classe e cultura que poderiam ser encontradas dentro do grupo racial. Apresenta um alerta aos membros da elite intelectual para que sejam cautelosos e respeitadores das diferentes sensibilidades e prioridades dessas pessoas em suas próprias comunidades a quem eles esperam, por sua vez, promover.

Essas comunidades fazem um investimento especial e, às vezes, despropositado no *status* privilegiado dos poucos escolhidos que representam a elite, mas tal superioridade simbólica pode ser mais significativa como símbolo da possibilidade de mudança do que como meio concreto de suscitar reformas. O conservadorismo dos negros do meio rural se torna inteiramente compreensível quando percebemos a incapacidade de John de falar sua língua e a sua falta de jeito no mundo que ele deixou sete anos antes para ir estudar no Norte. Ele volta para cuidar da escola local, mas esse retorno às raízes não gera nada além de miséria e caos para todos os envolvidos. John encontra a morte nas mãos de uma turba de linchamento, após intervir para proteger a honra de sua irmã mais nova contra as ações lascivas de outro John, um companheiro branco de infância, que também é filho do juiz que controla com

⁵⁷ Wilson J. Moses, *Alexander Crummell: A Study of Civilization and Discontent* (Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1989); Gregory Rigsby, *Alexander Crummell Pioneer in Nineteenth Century Pan-African Thought* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1987).

férrea autoridade a comunidade segregacionista. De modo inverossímil, o conto transpõe algumas experiências próprias de Du Bois em Berlim, como a descoberta da música de Wagner por seu protagonista em uma sala de concertos de Nova York, onde ele também havia encontrado seu xará branco. O negro John volta “seus olhos fechados para o mar”, antes de aceitar as atenções da turba que chegara para tirar sua vida. Suavemente ele murmura em alemão a canção do noivo de *Lohengrin* em uma cena que deveria constituir um poderoso obstáculo às apropriações mais etnocêntricas do legado de Du Bois. Tomados em conjunto, esses capítulos constituem um catálogo de ambivalência e de frustração com o véu da consciência racial. Eles abrangem uma declaração inicial da rejeição transgressora de ambos os nacionalismos, americano e africano-americano, que se completou no segundo romance de Du Bois, *Dark Princess*. O valor desta leitura de *The Souls* é sublinhado na forma como termina o livro — em uma nota deliberadamente inquietada com uma apropriação muda da canção de tristeza: “Cheer the Weary Traveller” [Anime o Viajante Cansado]. “E o viajante coloca suas roupas, volta o rosto para a Manhã e segue seu caminho”.⁵⁸ A direção desta jornada, como deixam claro essas palavras, não é nem para o Norte, nem para o Sul, mas para Leste.

Quero concluir este capítulo explorando a forma que esses argumentos sobre identidade e particularidade assumem em *Dark Princess*, o “romance” de 1928 que Du Bois descrevia como seu livro favorito. *Dark Princess* foi tema de uma longa crítica, há muito esquecida, de Wyndham Lewis, que a utilizou em *Paleface*, ao lado da consideração da obra por outros autores africano-americanos, para iniciar seu exame das questões éticas derivadas da interação racial, da brancura e da filosofia da mistura de raças.⁵⁹

⁵⁸ Du Bois, *The Souls*, p. 188.

⁵⁹ Wyndham Lewis, *Paleface; or, The Philosophy of the Melting Pot*. Londres: Chatto and Windus, 1929, pp. 28-51. Esta troca tem sido totalmen-

Entretanto, isso não foi suficiente para garantir seu lugar no cânone do modernismo negro. O livro vendeu pouco e geralmente é deixado de lado em silêncio ou condenado por críticos africano-americanos. Francis Broderick define as coordenadas de uma ortodoxia geralmente desdenhosa: “O tratamento do material por Du Bois ia do realismo fotográfico preciso a ponto de um resenhista do *Chicago Defender* obsequiosamente identificar um dos personagens, a uma fantasia pessoal tão obtusa que era significativa apenas para o autor”⁶⁰. Arnold Rampersad dificilmente é mais compassivo: “Esta bizarra combinação de propaganda direta e história das *Mil e uma noites*, de realismo social e romance antiquado, é um desafio ao leitor despreocupado”⁶¹.

O livro é dividido em quatro partes: *The Exile* [O Exílio], *The Pullman Porter* [O Cabineiro do Trem], *The Chicago Politician* [O Político de Chicago] e *The Maharajah of Bwodpur* [O Marajá de Bwodpur], expressando diferentes fases na vida de Mathew Towns, seu herói estudante de medicina. A narrativa começa com uma viagem transatlântica. Mathew está partindo para a Europa, tendo sido impossibilitado, como Martin Delany, o antecessor de Du Bois em Harvard, de concluir sua formação em medicina em uma instituição branca. Não demora muito até que ele se torna o protótipo do *flâneur* negro bebericando seu chá em Unter den Linden. Levado à ação pela necessidade de proteger uma linda mulher “de cor” do assédio rude de um inculto americano branco, Mathew conhece a Princesa Kautilya de Bwodpur e se apaixona por ela. A princesa o convida para um jantar com um comitê de representantes dos “povos mais escuros” do

te desconsiderada na literatura acadêmica e crítica sobre Lewis. Sarat Maharaj a discute brevemente em seu “The Congo Is Flooding the Acropolis”, *Third Text* 15, verão de 1991.

⁶⁰ Francis L. Broderick, *W. E. B. Du Bois: Negro Leader in a Time of Crisis*. Stanford: Stanford University Press, 1959, p. 154.

⁶¹ Rampersad, *The Art and Imagination of W. E. B. Du Bois*, p. 204.

mundo. Eles estão planejando um realinhamento antiimperialista no poder mundial e vêm discutindo se os negros americanos são realmente capazes de se juntarem a eles nessa iniciativa. O único representante africano na mesa é um egípcio cético quanto ao direito de associação. Ele repudia os negros americanos por terem sangue misturado, e logo é contestado pela princesa, que lhe explica a derivação da civilização indiana a partir de fontes africanas “como o testemunha, em centenas de lugares, nosso Senhor Buda, negro e de cabelo encaracolado”⁶². Depois de uma discussão urbana sobre Kandinsky, Picasso, Matisse, Schönberg, Proust, Croce e, para grande surpresa de Wyndham Lewis, vorticismo, Mathew silencia os incrédulos com uma interpretação extasiante de “Go Down Moses”; mais adiante somos informados de que este é o momento em que a princesa começa a corresponder ao seu amor.

Go Down Moses!
Way down into Egypt's land,
Tell Old Pharaoh
*To let my people go!**

Ele parou tão depressa quanto havia começado, envergonhado, e gotas de suor se juntaram em sua fronte. Ainda havia silêncio — um silêncio quase mortal. A voz de uma mulher chinesa o quebrou. “Era um canto escravo americano! Eu conheço isto. Como... Como é maravilhoso!” Um coro de aprovação irrompeu, liderado pelo egípcio.⁶³

O comportamento moderno e democrático de Mathew não lhe granjeou a simpatia dos membros mais aristocratas dessa coalizão internacional antiimperialista. O ódio dessas pessoas com

⁶² Du Bois, *Dark Princess*, p. 19.

* Vá, Moisés!/ Desça até a terra dos egípcios./ Diga ao velho faraó/
Para deixar meu povo ir!

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

relação ao Ocidente muitas vezes está estreitamente associado à defesa de tradições ameaçadas pela modernidade, e eles não aceitam de bom grado nem o protofeminismo nem as inclinações bolchevistas da princesa. Embora tentem impedir, ela dá a Mathew uma missão em nome do comitê. Ele deve regressar à América e lá estabelecer ligações com um movimento político negro clandestino que está articulando um levante cuidadosamente planejado. Ele também deve enviar boletins regulares de suas impressões e recomendações com relação à conveniência de os negros americanos se juntarem a seus mais caros irmãos e irmãs na subordinação racial. Ele regressa aos Estados Unidos como clandestino, pagando sua passagem com o trabalho em uma tripulação multiétnica mas racialmente estratificada. Em Nova York torna-se cabineiro de trem porque isto oferece “a melhor oportunidade para ver e conhecer os negros desta terra”, e depois faz contato com Manuel Perigua, o líder garveyniano de uma organização negra encarregada de responder à supremacia branca com sua própria forma de contraterror racializado:

“Sabe como deter um linchamento?”, sussurrou ele.

“Bem... não, só se...”

“Nós sabemos. Dynamite. Dynamite para cada turba de linchamento”.⁶⁴

Mathew não concorda com essas estratégias, mas, após ser apanhado em um incidente à Richard Wright, com uma mulher branca despida que o acusa de assédio sexual em sua cabina no vagão-dormitório, um colega cabineiro é linchado em seu lugar. Ele sucumbe ao rancor e concorda em cooperar na destruição de um trem cheio de homens da Ku Klux Klan a caminho de uma convenção, quando, para sua surpresa, descobre que sua amada princesa é passageira no mesmo trem. A matança é evitada, mas

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

Mathew, cujo papel no plano permanece misterioso e indefinido, recebe uma sentença de dez anos por conspiração. Ele é perdoado após três anos, quando seu caso passa a interessar à máquina política de Chicago, dirigida por Sara Andrews, a beldade errante, elegante e quase branca para quem “este emaranhado mundial de raças é uma competição desbragada por lugar, poder e espetáculo”. Ele se casa com Sara, e ela organiza uma carreira política brilhante para ele. Pouco a pouco, ele se cansa da corrupção deste mundo, e isso ocorre de uma maneira que fornece pistas importantes para as próprias batalhas de Du Bois para diferenciar o bom do belo:

[...] dentro dele brotou a revolta contra este jogo político que ele estava jogando. Não era revolta moral. Era inquietação estética. Não, a revolta que lentamente se acumulava na alma de Mathew contra o jogo político não era moral; não era porque ele não divisasse nada de prático para ele em termos de ascensão ou melhoria, ou sentisse alguma nova aversão pelos métodos políticos em si mesmos, na medida em que poder era poder e fatos, fatos. Sua revolta era contra coisas inadequadas, mal-ajustadas ou de mau gosto; a ilógica ausência da harmonia fundamental; a sujeira e o desperdício desnecessários — a feiúra de tudo aquilo — que o revoltavam.⁶⁵

Em vão, Mathew procura alguma autenticidade cultural e emocional em seu mundo vazio e rasteiro. Ele encontra refúgio na arte e na música, algo que sua esposa inculta, ávida de poder e avara, não consegue compreender. Seu afastamento da busca de dinheiro e de poder é confirmado quando a princesa faz um reaparecimento redentor em sua vida. Ela ampliara sua educação de rainha, trabalhando como uma criada que sofria assédio sexual,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

como garçom e enroladora de cigarros na Virgínia. Agora ela é diretora do sindicato dos montadores de caixas. Ela vinha organizando os trabalhadores braçais no baixo East Side. Os dois montam um lar idílico em um sótão. Mathew descobre que a dignidade da dura labuta física que tanto havia feito por Kautilya podia operar maravilhas também nele, particularmente quando combinada com visitas regulares à galeria de arte. Kautilya vinha se encontrando com a mãe de Mathew. É por meio da relação entre elas que são projetados os primeiros sinais de uma reconciliação americana entre a África e a Ásia: “Oh, Mathew, você tem uma mãe maravilhosa. Você viu as mãos dela? Você reparou na glória retorcida e nodosa das mãos dela?... Sua mãe é Kali, a Negra; esposa de Shiva, Mãe do Mundo!”⁶⁶. O amor entre eles floresce. Encontram prazer no corpo um do outro. Ele vai trabalhar. Ela faz curry. Seu amor transgressor não tem a aprovação das crianças do local, que expressam com pedras e zombarias seu descontentamento com a mistura de raças na vizinhança. Os pombinhos ouvem Beethoven, Dvorak. “Eles foram abençoados pela música — a abertura Guilherme Tell, que parecia retratar suas vidas. Juntos, cantarolavam o ritmo doce da música após a tempestade.” Kautilya conta a Mathew sobre sua vida privilegiada no mundo colonial, a babá inglesa que ela amava e a proposta de casamento do honorável Capitão Malcolm-Fortescue Dodd. Ela explica suas obrigações e seus deveres reais e conta a seu amado a história de seu pequeno reino de um modo que estabelece uma continuidade entre suas batalhas e as lutas dos negros americanos com as quais ela agora tem contribuído. Eles são felizes até que “a longa e reta estrada da renúncia” os leva para direções diferentes. Kautilya insiste que Mathew tem obrigações para com Sara. Ele deve dar a ela outra chance de amá-lo em sua nova condição de trabalhador manual. A princesa deve regressar a seu reino, onde decisões duras a aguardam nas batalhas de descolonização, jun-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 220.

tamente com o dever de encontrar um marido adequado. Eles se separam e continuam sua intimidade por cartas. A vida ascética de Mathew continua até que ele é convocado para comparecer à sua corte, reconstituída sem efeitos nocivos em solo americano no condado de Prince James, na Virgínia.

Mathew chega de avião para assistir àquilo que até o último instante ele não consegue perceber que é seu próprio casamento. Os representantes das raças de cor do mundo inteiro estão presentes, embora a cerimônia seja dominada pela presença da criança messiânica que vincula as histórias de todos e, por isso, os pode conduzir na próxima geração de conflitos contra as forças mundiais da supremacia branca. Ao amanhecer, eles estão casados. A mãe de Mathew assiste à cerimônia, e um pastor negro, em estilo americano sulista, lê um trecho do capítulo sétimo do Apocalipse.

Ele a viu a distância; parada no portão ao fim da longa trilha até a casa, ao lado da velha árvore negra — sua figura alta e esguia como um salgueiro que ondulava. Ela estava vestida em estilo oriental, nas cores da realeza, sem nenhuma concessão à Europa. Enquanto se aproximava, sentiu o fulgor de lindas jóias aninhadas em seu pescoço e braços; uma fortuna jazia entre a beleza nua de seus seios; rubis cor de sangue pendiam de suas orelhas e o tênue ouro marrom de sua cintura era cingido por uma faixa pela qual imperadores combatem. Lentamente toda a riqueza de seda, ouro e jóias se revelavam à medida que ele se aproximava e hesitava em busca de palavras; então, subitamente, ele percebeu uma pequena trouxa nos braços estendidos da princesa. Desviou do rosto dela os olhos arregalados e viu uma criança — um bebê nu que jazia em suas mãos como um bibelô de ouro palpante, adormecido.⁶⁷

⁶⁷ *Ibid.*, p. 307.

Existem diversos pontos importantes a serem examinados nesta extravagância. A conclusão de *Dark Princess* é importante, em vários sentidos, para a política do Atlântico negro. Lida mais como preâmbulo do que como final, ela oferece uma imagem de hibridiz e mistura particularmente valiosa porque não deixa margem nenhuma para a sugestão de que a fusão cultural envolve traição, perda, corrupção ou diluição. O retrato surpreendente da procriação — formação e transformação cultural — é construído de tal modo que a integridade de ambos os seus tributários não seja comprometida por sua confluência. Não se trata da fusão de duas essências purificadas, mas de um encontro de duas multiplicidades heterogêneas que, ao se renderem uma à outra, criam algo durável e inteiramente apropriado para conturbados tempos anticoloniais. De um lado, com a bênção do pastor, o intelectual e a velha mulher que o criou tornam-se parceiros étnicos representando uma América negra que pode se fundir com a Ásia sem trair suas origens africanas. Do outro lado, uma Índia compósita, igualmente heterocultural, surge da montagem de grupos étnicos e religiosos feita por Du Bois. É a diferenciação interna dessas multiplicidades, sua irreduzível complexidade, que sanciona a nova associação concretizada na aparição do menino messiânico. Isso é interessante também porque antecipa e afirma uma relação política global que floresceria na apropriação feita por Martin Luther King dos conceitos e métodos de Gandhi na elaboração de seu populismo de massa, não violento, nos anos após a morte de Du Bois. Este elo entre a política anticolonial e o desenvolvimento da cultura política africano-americana é um elo importante que remonta aos primeiros anos do século XX, quando Du Bois e Gandhi (na época advogado na África do Sul) assumiram seus lugares ao lado de Annie Besant, Georg Simmel, Werner Sombart e Ferdinand Tönnies no Congresso Universal das Raças realizado em Londres em 1911. Esta é uma história que valeria a pena recuperar e reavaliar hoje, quando o apelo dominante da igualdade “étnica” passa a ser um obstáculo à convivência com a diferença. Embora possamos hesitar diante do entusiasmo in-

gênuo de Kautilya com a aristocracia japonesa como veículo para as esperanças democráticas das massas não brancas do mundo, esta aliança antiimperialista intercultural e transnacional não era algo que Du Bois captasse do nada. O livro expressa a escalada das lutas antiimperiais durante a década de 1920. Em 1928, Mary White Ovington sugeriu que foi na mesma conferência em Londres que Du Bois vislumbrou a mulher que forneceria o modelo para a fictícia Kautilya⁶⁸. Esses vínculos políticos transnacionais e as respostas aos mesmos, dos críticos que se ressentem da intrusão de preocupações mundiais em suas operações etnicamente purificadas de formação de cânones, serão explorados novamente em um contexto diferente no próximo capítulo.

⁶⁸ *Chicago Bee*, 4 de agosto de 1928.

5.
“SEM O CONSOLO DAS LÁGRIMAS”:
RICHARD WRIGHT, A FRANÇA
E A AMBIVALÊNCIA DA COMUNIDADE

“Não tenho raça nenhuma, exceto a que me é imposta. Não tenho país nenhum, exceto aquele ao qual sou obrigado a pertencer. Não tenho tradições. Sou livre. Tenho apenas o futuro.”

Richard Wright

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

James Baldwin

“[...] cada uma das obras de Wright contém o que Baudelaire teria chamado de ‘uma dupla postulação simultânea’; cada palavra se refere a dois contextos; duas forças são aplicadas simultaneamente a cada frase e determinam a tensão incomparável de sua narrativa. Se ele tivesse falado apenas aos brancos, poderia ter se revelado mais prolixo, mais didático e mais ofensivo; apenas aos negros, ainda mais elíptico, mais como um confederado, e mais elegíaco. No primeiro caso, sua obra poderia ter se aproximado da sátira; no segundo, das lamentações proféticas. Jeremias falava apenas para os judeus. Mas Wright, um escritor para um público dividido, foi capaz de manter e ir além dessa divisão. Ele fez disso pretexto para uma obra de arte.”

Jean-Paul Sartre

Richard Wright foi o primeiro escritor negro a ser apresentado como uma personalidade importante na literatura mundial.

Ele recebeu uma bolsa da Guggenheim em 1939 e, após a publicação de *Native Son* [Filho Nativo], em 1940, e *Black Boy* [Menino Negro], cinco anos depois, ele era certamente o mais famoso autor negro no mundo. Sua obra desfrutou de um público leitor mundial em proporções inéditas para um autor negro. Foi traduzido em diversas línguas¹ e levou a experiência de subordinação racial no sul dos Estados Unidos a um número massivo de leitores negros dentro e fora da América². Esses feitos são ainda mais extraordinários porque ocorreram durante um período em que as injustiças e a administração política pelo terror racial exploradas em sua obra foram seriamente embaraçosas para o governo americano, tanto pela postura antinazista de sua obra como por suas relações posteriores com a política emergente da libertação anticolonial.

O sucesso de Wright também pode ser evidenciado na sinalização de mudanças importantes na política cultural e na economia política da publicação de autores negros. Por um lado, sua relação com o Clube do Livro do Mês, que publicou *Native Son*, foi um fenômeno inteiramente novo para um autor negro, que se aproximava assim do padrão cultural dominante da sociedade americana. Por outro, sua obra ocupou um lugar central na cultura política radical do movimento comunista internacional. Foi este último fator o responsável por sua introdução na Europa, por meio de organizações clandestinas antifascistas que resistiam à ultradireita na França e na Itália³.

¹ Um de seus biógrafos menciona que Wright mantinha volumes encadernados em couro de seus livros que haviam sido traduzidos em Braille e para o hebraico, japonês e bengali, assim como para uma grande variedade de línguas européias. Constance Webb, *Richard Wright: A Biography*. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1968, p. 386.

² *Uncle Tom's Children* era vendido ao baixo preço de 49 centavos.

³ Richard Wright, "The American Problem: Its Negro Phase", em D. Ray, R. M. Farnsworth e C. T. Davis (orgs.), *Richard Wright: Impressions and Perspectives*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974, pp. 11-2.

A importância histórica de Wright também está ligada ao seu papel em estimular, direta e indiretamente, os talentos de um quadro de jovens escritores que encontraram sucesso por méritos próprios⁴. Em certo sentido, ele foi uma nova espécie de autor negro, um autor cujas filiações e reivindicações políticas explícitas e corajosa projeção de raiva liberou novas possibilidades criativas e alterou as condições nas quais se articulava a política racial de expressão literária. Por essas e muitas outras razões, a obra de Wright oferece uma oportunidade valiosa para ampliar nossa abordagem de questões derivadas da relação dos negros com a modernidade ocidental. Por meio dele podemos explorar, na frase memorável de George Kent, "a negritude e a aventura da cultura ocidental"⁵. O texto de Wright em si mesmo, sua carreira internacional como personalidade pública, sua trajetória política e os intensos debates que tudo isso gerou levantam uma série de temas que já foram examinados na obra de outros autores e em diferentes circunstâncias históricas: o problema da identidade étnica e racial e seus limites, o significado da dissidência negra no Ocidente, o desenvolvimento da política negra e o caráter político e filosófico da cultura negra.

O legado intelectual de Wright é particularmente interessante porque tem sido, via de regra, muito mal-entendido. A amplitude de seus interesses filosóficos ou tem sido desconsiderada ou mal concebida pelas investigações quase exclusivamente literárias que têm dominado a análise de seus textos. A relação entre "O Ne-

⁴ "Em *Uncle Tom's Children*, em *Native Son* e, sobretudo, em *Black Boy*, descobri expressa, pela primeira vez em minha vida, a tristeza, a raiva e o rancor assassino que estava devorando minha vida e as vidas dos que estavam à minha volta". James Baldwin, "Alas Poor Richard", em *Nobody Knows My Name*. Londres: Corgi, 1969, p. 152.

⁵ O absorvente livro de Kent com este título foi publicado em 1972 e desde então tem sido plagiado nos debates sobre a cultura afro-americana. *Blackness and the Adventure of Western Culture*. Chicago: Third World Press, 1972.

gro” e a civilização ocidental foi algo com que ele lidou muito, particularmente durante os últimos anos de sua vida. E Wright é fascinante sobretudo porque, em sua vida e obra, a tensão entre as afirmações de particularidade racial, de um lado, e o apelo aos universais modernos que aparecem para transcender a raça, de outro, manifestam-se da forma mais aguda possível. A percepção de Wright desta oposição e das formas conflitantes de identidade geradas por ela adicionam mais um grau de complexidade e amargura às formulações da dupla consciência.

Seu entendimento das formas de consciência negra que crescem invisíveis *dentro* do mundo ocidental se desenvolveu ao lado de uma mudança gradual em seu pensamento por meio da qual um sentido de urgência da luta política anticolonial deslocou um interesse exclusivo anterior na libertação dos africano-americanos de sua particular exploração econômica e opressão política. Esse entusiasmo por uma política antiimperialista e anti-racista⁶ emergente e mundial não precisa ser visto como um simples substituto para o envolvimento de Wright com as lutas dos negros na América. Ele se empenha em vinculá-la, em diversos sentidos, com o vernáculo americano negro. Essa conexão é estabelecida, por exemplo, na discussão bem-humorada da cor dos viajantes interplanetários, que aparece no início de *The Outsider*. Um debate sobre se os visitantes vindos de Marte são negros leva um dos personagens de Chicago de Wright a um comentário convincente sobre o racismo moderno, que é inseparável de uma proposição decididamente antietnocêntrica da unidade potencial das populações de cor no planeta:

Durante quatrocentos anos esses brancos fizeram todos na Terra se sentirem como se não fossem humanos, co-

⁶ Wright emprega este termo tanto em *Pagan Spain* (Nova York: Harper and Brothers, 1957) como em *The Colour Curtain* (Londres: Dobson, 1956).

mo se fossem estrangeiros. Eles os expulsavam e xingavam... O que é um chinês para um branco? Um china com rabo-de-cavalo nas costas e que não serve para nada além de cozinhar e lavar roupas. O que é um hindu para um branco? Um negro que se apaixona por fantasmas e beija vacas. O que é um negro para um branco? Um macaco feito por Deus para cortar madeira e tirar água do poço, e sempre com uma inclinação para estuprar meninas brancas. Um mexicano? Um malandro ensebado e fedorento que deve ser obrigado a se matar de trabalhar e depois ser baleado. Um judeu? Um assassino de Cristo, uma trapaceiro, um rato. Um japonês? Um macaco de pele amarela... Agora nossos irmãos de cor estão nos visitando de Marte e Júpiter e os brancos estão suando de pânico.⁷

O mesmo ponto básico foi novamente transmitido, desta vez em um tom mais distante do comunismo residual de Wright, em uma carta que ele enviou a Pandit Nehru em 1950:

A estrutura física mutável do mundo, bem como o desenvolvimento histórico da sociedade moderna exigem que as populações do mundo tomem consciência de sua identidade e interesses comuns. A situação das populações oprimidas do mundo inteiro é universalmente a mesma e sua solidariedade é essencial, não só na oposição à opressão mas também no combate pelo progresso humano.⁸

Descobriremos adiante que o entendimento de Wright do progresso humano era um tanto diferente daquele a que Du Bois havia aderido. Suas inclinações nietzscheanas céticas contrastam

⁷ *The Outsider*. Nova York: Harper and Row, 1965, p. 27.

⁸ Michel Fabre, *The Unfinished Quest of Richard Wright*. Nova York: Morrow, 1973, p. 387.

claramente com o apego marxiano de seu antecessor à busca da perfeição social por meios transparentes e escrupulosamente racionalistas. Essas visões utópicas de um mundo que escapa às distinções baseadas na cor são recorrentes e fornecem um indicador para avaliar o que poderia ser um progresso substantivo. Wright veria esse mundo de solidariedade racial e identidade comum antiimperialista convincentemente prefigurado na conferência de 29 nações asiáticas e africanas realizada em Bandung, em 1955.

Durante séculos vivendo sob domínio ocidental, [os delegados] haviam sido formados por um senso profundo do grande grau de diferença que tinham entre si. Mas agora, face a face, suas defesas ideológicas caíam... Começaram a perceber sua força conjunta; começaram a provar o sangue... Agora podiam sentir que seu inimigo branco estava longe, muito longe... Dia após dia, trotskistas de cor parda se associavam com muçulmanos escuros, indochineses amarelos se confraternizavam com indonésios morenos, negros africanos se mesclavam com árabes acastanhados, birmaneses bronzeados se associavam com hindus morenos escuros, nacionalistas escuros comiam junto com comunistas amarelos e socialistas conversavam com budistas. Mas todos eles tinham a mesma experiência de um pano de fundo colonial de sujeição, consciência de cor e descobriam que a ideologia não era necessária para definir suas relações... As realidades raciais possuem uma estranha lógica própria.⁹

Jamais seduzido pelo engodo das análises políticas fáceis, mesmo no estilo nacionalista reconfigurado que amortecia a crítica diplomática do comunismo oficial, que ele produzia quando ainda membro do partido, Wright via o negro como “metáfora

⁹ Wright, *Colour Curtain*, p. 150.

da América”¹⁰, uma construção histórica e social intimamente associada à instituição da escravidão racial e que não correspondia a nenhum atributo cultural ou biológico comum aos negros: “Realmente, é preciso saber que a palavra negro na América não significa algo racial ou biológico, mas algo *puramente social*, algo produzido nos Estados Unidos”¹¹ [itálico adicionado]. Este simples *insight*, diversas vezes expresso no que hoje poderíamos identificar como uma concepção antiessencialista da identidade racial, é algo que tem confundido e intrigado muitos críticos americanos de Wright. A distinção que ele traça entre “o social” e “o racial” mostrou ser embaraçosa para alguns comentaristas, particularmente aqueles que procuram posicioná-lo no cume do panteão oficial das letras africano-americanas do século XX. O antiessencialismo deliberadamente provocador de Wright, que mais tarde foi refinado durante suas viagens pela África, desencadearia um debate áspero em torno da identidade racial e suas fronteiras na primeira conferência de artistas e escritores negros promovida pela revista *Présence Africaine* em Paris, em 1956. Entretanto, esses temas remontam ao seu primeiro trabalho não ficcional:

A palavra “negro”, termo pelo qual, oralmente ou na imprensa, nós, negros, nos Estados Unidos costumamos ser designados, não é realmente um nome nem uma descrição, mas uma ilha psicológica cuja forma objetiva é a ordem mais unânime em toda a história americana; uma ordem apoiada pela tradição popular e nacional... Esta ilha, em cujos limites vivemos, está ancorada nos sentimentos de milhões de pessoas, e fica bem no meio do mar de faces brancas que encontramos diariamente; e, em geral, embora faça trezentos anos que nossa nação foi levada o século XX, suas frontei-

¹⁰ Richard Wright, *White Man Listen!* Nova York: Anchor Books, 1964, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

ras de pedra permaneceram inquebráveis diante das ondas de nossa esperança, que investem contra ela.¹²

Wright deixou a América em 1947 e se instalou na Europa durante os últimos anos de sua vida. Afora essa transferência completa, ele foi também um viajante. Três livros de escritos de viagem constituem outra parte importante, ainda que regularmente ignorada, de sua herança intelectual para a crítica cultural contemporânea. Esses livros, contudo, não se saíram bem, seja entre o público leitor negro americano, que em vão procurava um reflexo de suas experiências em obras que devem ter parecido esotéricas, seja entre os críticos, cujo interesse em Wright é definido primeiramente por sua ficção e, secundariamente, por seus trabalhos autobiográficos. Sua guinada para um estilo de escrita que formalizava sua auto-investigação e seu estranhamento do mundo pelo desenvolvimento do hábito de viajante foi desconsiderada até por seu principal biógrafo como “apenas um bom jornalismo”, ainda que “uma boa leitura”¹³. Mesmo George Kent, um comentarista perspicaz e muitas vezes brilhante de Wright, ridicularizou esses livros dizendo que “a personalidade por trás das letras varia desde a de um turista ocidental arguto, mas um tanto presunçoso, até à de uma professora ocidental puritana”¹⁴. Tentarei demonstrar que, ao contrário, a vida de Wright testemunha o valor de percepções críticas, que apenas poderiam ter sido obtidas por meio do desassossego, e até do desabrigo, que ele às vezes consegue converter em oportunidade analítica.

Considerando o endosso de Ralph Ellison ao axioma de Heráclito, “a geografia é destino”¹⁵, bem como sua revelação do que

¹² Richard Wright, *Twelve Million Black Voices*. Londres: Lindsay Drummond Ltd., 1947, p. 30.

¹³ Fabre, *Unfinished Quest*, p. 415.

¹⁴ Kent, *The Adventure*, p. 83.

¹⁵ Ralph Ellison, *Going to the Territory*. Nova York: Random House, 1986, p. 198.

Wright lhe havia dito em 1956: “Realmente, Ralph, após eu romper com o Partido Comunista, eu não tinha mais para onde ir”¹⁶, desejo fazer algumas colocações em favor do valor desses livros de viagem, que oferecem muito mais do que uma série de tentativas fracassadas de tornar habitável a condição de desenraizamento crônico. Sem aceitar necessariamente nenhuma das conclusões de Wright, parece possível encarar o corpo de sua obra como um exercício extenso de hermenêutica intercultural que tem efeitos importantes sobre as teorias de Wright sobre “raça”, modernidade, identidade e sua inter-relação. No caso do volume mais controvertido, *Black Power* [Poder Negro], ele produziu uma tentativa deliberada, ainda que, em última análise, infrutífera, de articular seu auto-entendimento crítico com o difícil trabalho de análise política, sociológica e histórica acessível.

Como Du Bois, Douglass, Wells Barnett e o restante de seus antecessores africano-americanos, Wright começou suas viagens dentro das fronteiras dos Estados Unidos. Passou períodos na África, Espanha, Ásia e América Central e do Sul antes de sua morte prematura em 1960, em Paris. Três de suas principais viagens, para a revolucionária Gana, a Espanha de Franco e a Indonésia, são extensamente “teorizadas” em relatos que publicou sobre seu desenvolvimento intelectual e político. Escrever no momento dessas viagens e sobre as mesmas proporcionou-lhe amplas oportunidades para reflexão sobre vários problemas históricos, estratégicos e filosóficos, e isso ficou incorporado em seu metacomentário sobre o valor da civilização ocidental, a relação entre a tradição e a modernidade e as divisões de classe impostas às populações coloniais pelos processos sangrentos e terroristas do domínio imperial.

Wright é importante para a discussão geral deste livro, pois sua vida constitui uma outra parte fragmentária da história do movimento social e político internacional, conhecido vaga e ina-

¹⁶ *Ibid.*, p. 212.

dequadamente pelo rótulo de pan-africanismo. Esse movimento, como a organização antiescavidão sobre a qual era erigido, desafia nosso entendimento da política moderna exatamente porque transborda as estruturas confinantes do estado-nação e investiga de modo abrangente a prioridade habitualmente atribuída a essas estruturas nas explicações históricas e sociológicas da mudança social e cultural. Já mencionei que Wright estava ativamente envolvido na *Présence Africaine*, a revista que tentava juntar o pensamento de africanos e africanistas com o dos negros americanos, caribenhos e europeus, pelo menos para que suas similaridades e diferenças pudessem ser sistematicamente exploradas.

Wright é uma figura exemplar na ponderação das respostas negras à modernidade porque foi um crítico sofisticado e perspicaz do marxismo e do movimento comunista de seu tempo. Sua crítica foi inicialmente conduzida de dentro do partido e desenvolvida posteriormente fora da organização. Sua apropriação seletiva das ferramentas analíticas marxistas combinada com uma denúncia inflexível do partido leninista como estrutura organizacional animada pela vontade de poder¹⁷ contribuíram muito para a sua avaliação cética da possibilidade de aperfeiçoamento e progresso social — pelo menos nos países superdesenvolvidos. As ambigüidades que brotam da posição incômoda de Wright — dentro mas não ligado organicamente ao Ocidente — tornaram-se insustentáveis em *Black Power*, seu estudo sobre Gana durante o governo revolucionário de Nkrumah, e nas outras obras onde ele explicava detalhadamente seu entendimento da relação entre sociedades tradicionais pré-capitalistas e as estruturas dinâmicas e imperiais da modernidade tecnológica e filosófica.

Essa parte da obra de Wright vendeu pouco, mesmo enquanto ele estava vivo, e raramente é lida hoje em dia. Os trabalhos que lhe trouxeram fama como escritor foram comercializados principalmente como exposições literárias do racismo americano. Elas

¹⁷ Wright, *The Outsider*, p. 198.

revelavam sua inscrição totalmente imprevista nas profundezas de uma vida íntima negra até então inimaginada pela América branca. Embora principalmente ficcionais, esses trabalhos — *Uncle Tom's Children* [Os Filhos do Pai Tomás], *Native Son* e *Black Boy*, bem como muitos contos — derivavam parte de sua autoridade cultural especial e uma boa dose de seu *status* literário no mundo branco daquilo que era percebido como a autenticidade racial indiscutível de seu autor mississippiano¹⁸. Em seu retrato psicológico dos líderes africano-americanos, Allison Davis destaca que Wright, filho de meeiros, não conseguira passar um ano inteiro na escola até a idade de 13 anos¹⁹. Em grande parte um autodidata, ele foi um beneficiário das estruturas educacionais informais que sustentavam o Partido Comunista e, mais tarde, da orientação fornecida por acadêmicos como Louis Wirth e Horace Cayton, que se tornaram seus amigos quando ele estava morando em Chicago. Wright mais tarde forneceria um memorável prefácio ao estudo sociológico clássico de Cayton e St. Clair Drake sobre o gueto do Southside, *Black Metropolis*²⁰.

A celebridade literária de Wright imediatamente o identificou como um representante de sua raça e, por isso, um advogado dos negros miseráveis, de cujo convívio ele mesmo havia parcialmente fugido. A riqueza literária de seus primeiros escritos deve ter sido ainda mais desconcertante para os críticos literários quando se considerava que seu autor era um refugiado do campesinato negro sulista que havia desfrutado de pouca educação formal. O

¹⁸ Na capa da primeira edição de *Native Son*, Edward Weeks, editor do *Atlantic Monthly*, descrevia o impacto do livro: “Ele caiu nas boas graças de todos nós. É certamente o desempenho de um grande talento — convincente, perturbador, indiscutivelmente autêntico”.

¹⁹ Allison Davis, *Leadership, Love and Aggression*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 155.

²⁰ St. Clair Drake e Horace Cayton, *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*, com prefácio de Richard Wright. Nova York: Harcourt, Brace, 1945.

sucesso de Wright certamente levantava novos problemas de valor cultural e juízo estético para as letras americanas modernas. Sua investigação da consciência negra demandava a elevação da raça ao *status* de dispositivo interpretativo até para que sua obra fosse denunciada de maneira crível. As promessas ocultas de um americanismo inclusivo estavam expostas e, o mais importante, o abismo experiencial, cognitivo, moral e cultural que dividiam a América branca da América negra era continuamente evocado. Dois problemas se conjugam aqui: a questão da tipicidade racial de Wright, como meio de situar e interpretar sua obra — o que era proposto tanto pelos que compartilhavam de sua comunidade racial como pelos que não o faziam — e, secundariamente, as mudanças na concepção da raça que devem ter se seguido à aceitação de semelhante pessoa inesperada e desqualificada como fonte deste tipo de literatura modernista cuidadosamente elaborada. O choque com a instituição literária americana não deve ter sido menor do que o sentido pelos admirados inquiridores de Phillis Wheatley* naquele dia famigerado em Boston²¹, quando o poder da escrita imaginativa foi inicialmente convocado a fim de demonstrar e validar a humanidade dos autores negros. De fato, se o livro de Wheatley representava o início de um processo em que os atributos da humanidade universal, para os quais a produção de literatura imaginativa era emblemática, eram vistos como ao alcance dos negros, então *Native Son* era um sinal de que essa fase estava no final. O *Book-of-the-Month Club News* anunciava que

* Phillis Wheatley é considerada a primeira poetisa africano-americana. Nascida em 1753, na África Ocidental, foi vendida como escrava aos oito anos a uma família de Boston. Em 1773, é publicado em Londres seu único livro, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Em 1778, recebeu liberdade e casou-se com um negro liberto. Morreu em completa pobreza em 1784. (N. do R.)

²¹ H. L. Gates Jr., "Writing, 'Race', and the Difference It Makes", em *Loose Canons*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 51-55.

o livro de Wright era "exatamente tão humano como é negro" e explicava que o autor de *Native Son* havia ampliado "um relato de violência crua" e o transformado em uma "tragédia humana".

Wright discutiu pela primeira vez a posição histórica e social de sua própria obra no contexto de uma análise mais ampla do papel e da direção da literatura negra em seu famoso ensaio de 1937, "Blueprint for Negro Writing" [Esboço para a Literatura Negra]. Ele voltou a este tópico a partir de uma perspectiva ligeiramente diferente alguns anos depois em uma aula sobre a posição da literatura negra nos Estados Unidos, que acabou se tornando um capítulo de *White Man Listen!* [Escuta, Homem Branco!], o livro de ensaios montado a partir de suas aulas e publicado em 1957. No texto anterior, o autor explorava sua relação com a idéia de sua própria tipicidade racial e evitava a polarização demasiado simples entre particularidade racial e universalidade humana por meio de uma versão criteriosa e não redutiva do materialismo histórico. Essa versão identificava as condições sociais e econômicas nas quais se desenvolveram determinados estilos de literatura negra e, em seguida, adotava uma discussão das diferenças entre eles para esclarecer a ordem dos conflitos políticos e estratégicos a ser encontrada *dentro* da comunidade "nacional" dos negros americanos. Neste ponto, Wright apenas sugere aquilo que mais tarde se tornaria um de seus temas favoritos, a saber, que as diferenças entre os grupos que conhecemos como raças estão associadas à repressão das diferenças dentro dessas raças. As formas literárias e outras formas culturais, portanto, propiciam a ele uma oportunidade para compreender como a raça pode diferir de si mesma. Noções de tipicidade e representatividade racial no juízo estético e político são rejeitadas porque interrompem a atuação dessas diferenças.

Esses problemas abstratos rapidamente se tornaram obstáculos concretos para Wright. A capa da primeira edição de *Native Son* anunciava que seu romance era "o melhor até agora escrito por um negro americano... um romance que apenas um negro poderia ter escrito; cujo tema é a mentalidade do negro que ve-

mos no dia-a-dia”. O frágil elogio destaca como o problema da avaliação da qualidade do livro de um autor negro, segundo os degradados padrões preconceituosos de qualidade literária, passou a ser conectado no pensamento de Wright com a autonomia dos leitores e críticos brancos e sua liberdade para deturpar um texto racialmente codificado, consciente e inconscientemente confundindo seus argumentos e interpretando mal as conseqüências do texto para as suas vidas. Ele ficava particularmente horrorizado com a possibilidade de que a massa de seus leitores brancos pudesse encontrar intensos prazeres na imagem de negros como vítimas do racismo ou, mais simplesmente, que pudessem ficar inteiramente à vontade com as representações da dor e do sofrimento dos negros, que inevitavelmente fluíam das tentativas de lidar seriamente com a operação sistemática do racismo na sociedade americana. Wright discutia este problema em outro ensaio, que hoje serve regularmente de introdução a *Native Son*. Neste ensaio, “How Bigger Was Born” [Como Bigger Nasceu], ele apresentava parte de sua motivação para escrever *Native Son* como o desejo de encontrar uma resposta para os efeitos perniciosos do retrato dos negros como vítimas, que haviam emergido inadvertidamente de seu primeiro livro publicado, *Uncle Tom’s Children*:

Quando começaram a sair as resenhas desse livro, percebi que havia cometido um erro terrivelmente ingênuo. Descobri que eu havia escrito um livro que até as filhas de banqueiros poderiam ler e chorar e sentir-se bem. Jurei a mim mesmo que se alguma vez escrevesse outro livro, ninguém iria chorar por causa dele; pois ele seria tão duro e sério que teriam de encará-lo sem o consolo das lágrimas. Foi isto que me fez passar a trabalhar com total seriedade.²²

²² “How Bigger Was Born” publicado como introdução à edição Penguin de *Native Son*. Harmondsworth, 1979, p. 31.

A imagem de Wright deste mau leitor ideal como uma mulher branca levanta a complicada questão de sua misoginia, à qual voltarei mais adiante. O desejo de apresentar os negros em um papel que não o da vítima é algo que vincula a produção de Wright tanto a seus desvios ideológicos como às mudanças profundas em sua perspectiva filosófica. Mesmo quando explora as profundezas desse “niilismo” espontâneo, que ele sentia como a mais importante contribuição do racismo americano moderno à cultura negra, seu foco permanecia centrado na liberdade de ação que os negros desfrutavam mesmo nas condições mais restritas. Como mostra sua colaboração elegíaca com o fotógrafo Edwin Rosskam, *Twelve Million Black Voices* [Doze Milhões de Vozes Negras], às vezes isto entrava em conflito com o seu marxismo e com a psicologia social igualmente determinista que se desenvolve a partir de seu interesse pela psiquiatria e pela psicanálise.

Como aconteceu com muitos autores negros americanos que seguiram em sua esteira, o desenvolvimento criativo de Richard Wright foi fomentado e transformado pela decisão de se transferir para longe dos Estados Unidos. Essa transferência contribui muito para a apresentação dos laços entre as lutas contra a subordinação racial no interior da América e as dimensões mais amplas e mundiais do antagonismo político: antifascismo, antiimperialismo e emancipação política e econômica da dominação colonial. Essa é uma parte extremamente complicada do pensamento de Wright e não é, como sugeriram alguns críticos, uma situação na qual, sob a renitente influência de sua formação marxista, a vida dos negros americanos torna-se emblemática das lutas dos seres humanos explorados e oprimidos em geral. A obra de Wright em ficção, crítica cultural, autobiografia e seus estilos mais ecléticos de escrita, apresenta um conjunto elaborado de reflexão filosoficamente informada sobre o caráter da civilização ocidental e o lugar do racismo dentro dela. Essa investigação é mediada por seus interesses políticos e por sua compreensão da história da subordinação negra no Novo Mundo. Ela gera e põe à prova uma teoria matizada e sofisticada da modernidade, na

qual algumas afirmações da particularidade africano-americana, mas não todas, são publicamente rejeitadas. Vale repetir que a perspectiva distintiva de Wright foi decisivamente moldada por um extenso envolvimento no movimento comunista oficial, pelos interesses na sociologia e na psicanálise desenvolvidos quando ele morava em Chicago e Nova York, e pelo ambiente intelectual da vida em Paris, onde ele estabeleceu um novo lar para os últimos treze anos de sua vida. Este conjunto de reflexões sobre a modernidade e suas antinomias raciais era filtrado pela peneira fornecida por sua combinação de um ardoroso anticomunismo e um apaixonado anticapitalismo. Essa mistura confundia os agentes do estado americano encarregados de monitorar as atividades políticas de Wright na Europa e ainda hoje confunde alguns de seus leitores²³.

ESCRITA RACIAL E CRÍTICA RACIAL

Wright nasceu no Mississippi em 1908. Abandonou a escola em 1925 e mudou-se para o Norte, primeiro para Memphis e depois para Chicago, onde trabalhou, entre outras coisas, como agente postal, lavador de pratos e cobrador de sociedade funerária. Sua carreira como escritor desenvolveu-se inicialmente dentro dos clubes John Reed, organizações culturais do Partido Comunista²⁴, ao qual ele permaneceu leal por mais uma década. Acabou abandonando seu comunismo após uma série de ácidos desentendimentos que terminaram por denunciá-lo como trotskista

²³ Addison Gayle, *Ordeal of a Native Son*. Garden City, Nova York: Anchor Press, 1980.

²⁴ Outros membros do clube de Chicago no tempo de Wright eram Nelson Algren, Jackson Pollock e Ben Shahn. Wright se tornou editor do *Left Front*, o periódico dos clubes no meio-oeste.

e intelectual²⁵. Sua mudança para a Europa após a guerra de 1939-45 deu-se por insistência de Gertrude Stein, que recebeu Wright e sua família em sua chegada a Paris na Gare du Nord.

A amplitude e a diversidade da obra de Wright são obscurecidas pelas barricadas que os críticos colocaram entre a obra que ele produziu na América e os produtos supostamente inferiores de seu exílio europeu. Ele escreveu, ao todo, treze livros, dos quais quatro foram publicados enquanto ele residia nos Estados Unidos; um quinto, *Lawd Today*, escrito ali durante os anos 1930, não foi publicado senão vários anos depois de sua morte. Ele escreveu mais três romances, *Savage Holiday*, *The Outsider* e *The Long Dream*; três livros de viagem, *Pagan Spain*, *Black Power* e *The Color Curtain*; *White Man Listen!*, um livro de ensaios originalmente apresentados como palestras; e *Eight Men*, uma coletânea diversificada de trabalhos curtos vinculados apenas por uma tentativa de exploração da masculinidade negra. Todos esses foram escritos ou reunidos para publicação na Europa. A literatura crítica sobre Wright tem sido dominada por trabalhos sobre os primeiros quatro livros: *Uncle Tom's Children*, *Native Son*, *Twelve Million Black Voices* e *Black Boy*. Desses, *Twelve Million Black Voices* tem recebido o tratamento mais superficial²⁶. *Lawd Today*, o interessante primeiro romance de Wright, que foi recentemente reeditado e reabilitado por Arnold Rampersad, que o proclama superior à ficção posterior e defeituosa produzida na Europa, lidava erroneamente com a experiência de personagens brancos e sucumbia às influências estranhas do freudismo e do existencialismo:

²⁵ O relato de Wright sobre esses acontecimentos encontra-se na segunda parte de sua autobiografia, que foi separada da primeira parte, *Black Boy*, pelo editor, e publicada anos depois como *American Hunger* (Londres: Gollancz, 1978), e na antologia de Anthony Crosland, *The God That Failed* (Nova York: Harper, 1949) como "I Tried to Be a Communist".

²⁶ A discussão deste texto em Houston Baker, *Workings of the Spirit* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) é uma notável exceção.

Embora certamente defeituosa, a narrativa muito provavelmente é também o segundo romance mais importante escrito por Wright, e é claramente inferior apenas ao marco de *Native Son* (1940) entre seus romances. Com um tema bem menos importante do que *The Outsider* (1953), é também menos árido e didático do que aquela história existencialista. Certamente convence mais do que *Savage Holiday* (1954), a narrativa um tanto estreita e improvável de Wright, seguindo o esquema freudiano, de um homem branco solitário (não há negros no romance) levado a um assassinato psicopata. E embora visivelmente menos rico em caracterização e enredo, pelo menos em um sentido convencional, do que *The Long Dream* (1957), *Lawd Today* é, contudo, um exemplar de ficção mais exuberante e espontâneo, além de mais decisivamente vibrante do que o último romance publicado durante a vida de Wright.²⁷

Os comentários de Rampersad caracterizam o consenso crítico estabelecido em torno dos livros de Wright. O consenso estipula que, no que diz respeito à sua arte, a mudança para a Europa foi desastrosa. Este argumento assume várias formas e precisa ser cuidadosamente considerado. Ele desqualifica o direito de Wright de sustentar uma concepção de modernidade e tem sérias implicações com relação ao modo como situamos sua obra nos debates sobre o(s) modernismo(s) negro(s). Afirma-se que depois de se mudar para a França, a obra de Wright foi corrompida por seu amadorismo nos estilos filosóficos de pensamento inteiramente alheios a sua história africano-americana e a seu estilo vernáculo. Secundariamente, argumenta-se que o interesse pela psiquiatria e pela psicanálise, que em todo caso havia precedido sua passagem transatlântica, fugira ao seu controle no ambiente europeu.

²⁷ Arnold Rampersad, Prefácio a *Lawd Today*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

Em terceiro lugar, sugere-se que, uma vez residindo na Europa, Wright simplesmente estava distante demais das fontes populares vitais que conferiam à sua obra inicial um vigor tão singular. Wright pode ser condenado com base nesses motivos e ainda ser aplaudido por ter produzido os relatos mais vívidos do Sul racista e por oferecer *insights* literários sobre a existência abjeta da nova população negra de Chicago. Sua traição final ao vernáculo africano-americano é, depois, ainda mais profunda e abrangente por causa de sua anterior proximidade com o povo, cuja representação sentimental fornece o padrão segundo o qual é avaliada a cultura racial autêntica. Esta reverência pelo povo traz a marca clara do romantismo europeu, absorvido na vida intelectual negra por diversos caminhos²⁸. Em um estudo influente sobre as raízes populares da poesia africano-americana, Bernard Bell mostrou como as noções organicistas de Herder, sobre o valor da arte popular e sua relação com outros tipos de produção cultural, passaram a dominar a crítica da arte e literatura negra e a ser um elemento importante dentro dos princípios do nacionalismo negro dos séculos XIX e XX²⁹. Wright tem sido vítima dessa abordagem da axiologia e da estética. Ele sempre foi profundamente ambivalente, tanto com relação ao povo como com relação a todas as formas de cultura popular, na qual ele observava os efeitos do racismo, bem como a capacidade surpreendente para a improvisação criativa em face da adversidade. Essa ambivalência é

²⁸ “Em sua forma secular, o chauvinismo negro deriva, com muita ironia, da teoria racial européia. Como o conceito de civilização, o chauvinismo racial pode ser remontado aos escritos de Hegel, Guizot, Gobineau e outros teóricos raciais do continente do século XIX. De fato, foi o alemão Herder que, no século XVIII, desenvolveu teorias de coletivismo orgânico, a partir das quais Blyden e Crummell mais tarde elaboraram sua própria variedade de chauvinismo étnico.” Wilson Moses, *The Golden Age of Black Nationalism, 1850-1925*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 25.

²⁹ Bernard W. Bell, *The Folk Roots of Contemporary Afro-American Poetry*. Detroit: Broadside Press, 1974.

evidente em sua abordagem da música, da igreja e das formas de jogo verbal que ele identificava como tipicamente negras. Ellison questiona as credenciais étnicas de Wright, revelando que ele “sabia muito pouco sobre jazz e nem sabia dançar”³⁰. Entretanto, Wright escreveria letras de blues³¹ e faria uma gravação com Paul Robeson, Count Basie, Jimmy Rushing e outros sob a direção de John Hammond. Também escreveu comentários de capa para LPs de artistas como Quincy Jones, Louis Jordan e Big Bill Broonzy e chegou a tentar uma breve interpretação psicanalítica das “canções do diabo”, que ele considerava como “uma forma de canção popular efusivamente melancólica que deu a volta ao mundo”, em uma introdução perturbadora escrita por ele em 1959 para o livro *The Meaning of the Blues*³², de Paul Oliver.

As ações afirmativas de Wright em favor dos blues e da cultura vernácula, a partir da qual aqueles brotavam, foram explicitadas mais claramente na discussão dos blues que surgia a partir de seu ensaio “The Literature of The Negro in The United States” [A Literatura do Negro nos Estados Unidos]. Neste, Wright vinculava o blues e a poesia oral improvisada que ele chamava de *Dirty Dozens*, ou troca de insultos verbais. Ele os apresentava como “o ápice do desespero sensual” e ponderava “a alegria estranha e emocional encontrada na contemplação dos aspectos mais negros da vida”. Esse jogo de palavras em torno do termo “mais negros” introduzia outro exemplar típico do humor de Wright: “o que os psicanalistas chamam de ambivalência é formulado por negros analfabetos em termos que teriam chocado o Dr. Freud”. Refutando interpretações dos *Dozens* que se concentravam em sua

³⁰ Ellison, *Going to the Territory*, p. 208.

³¹ “Red Clay Blues”, uma colaboração com Langston Hughes, foi publicado no *New Masses*, 1º de agosto de 1939. A colaboração com Basie e Robeson foi gravada em 1941 e lançada pela Okeh (6475); ver Fabre, *Unfinished Quest*, p. 236.

³² Londres: Collier Books, 1963, pp. 7-12.

qualidade maliciosa, Wright os defendia como um ataque coerente a Deus e à racionalidade, que havia sido produzido diretamente da experiência tipicamente moderna da escravidão na *plantation*:

Os *Dirty Dozens* aplaudem o incesto, celebram o homossexualismo; até a habilidade de Deus para criar um mundo racional é ingênua mas desdenhosamente questionada... Não se trata de ateísmo; está além do ateísmo; as pessoas não andam e falam com Deus, elas andam e falam sobre Ele. A sedução das virgens é celebrada com prazer amoral... Pois os brancos que afirmavam que seguiam os preceitos de Cristo devem ter sido culpados de tanta crueldade [que] obrigaram algum bardo negro anônimo a proferir:

*Our father, who art in heaven
White man owe me 'leven and pay me seven,
Thy kingdom come thy will be done
And ef I hadn't tuck that, I wouldn't got none.**³³

Em outros momentos, Wright era muito mais cruel em seu julgamento desse modo de expressão cultural. Ele o denunciava por sua afirmação de “uma incapacidade dilatada de agir... um medo de agir”³⁴ e identificava sua motivação primária na culpa. Quando Wright estava nesse clima, a música não era nada mais do que uma projeção da mágoa na qual os negros tentavam preparar algum “alimento compensatório para si mesmos”³⁵. Falan-

* Pai nosso que estais no céu/ O branco me deve onze e me paga sete./ Venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade/ E se eu não escondesse um, ficava sem nada.

³³ *White Man Listen!*, pp. 90-1.

³⁴ Paul Oliver, *The Meaning of the Blues*. Nova York: Collier Books, 1963, p. 9.

³⁵ Wright, “How Bigger Was Born”, p. 15.

do claramente em favor desse lado da resposta de seu criador sobre a música, um dos personagens de Wright descrevia a arte rebelde do blue-jazz como “o gesto zombeteiro de homens extasiados em seu estado de rejeição; ... uma linguagem musical dos prazenteiramente amorais, os regozijos dos alegremente criminosos”³⁶. Este jazz era dotado do “êxtase assustado do impenitente”.³⁷ Ele oferecia um abrigo emocional para aqueles que obtinham prazer de suas “ostentações rítmicas de sentimentos de culpa, os transbordamentos sincopados da alegria assustada existente em roupagens proibidas e desdenhadas pelos demais”³⁸.

Wright pode ter sido demasiado rude com essa cultura profana, mas era ainda mais inflexível quando se voltava para os elementos sagrados na tradição expressiva negra. Aí, os elos com sua própria vida pregressa como Adventista do Sétimo Dia podem ser mais fáceis de contemplar. Ele afirmava que o poder da igreja era um fator fortemente específico ao gênero feminino, e irreversivelmente conservador, que mantinha o mecanismo social e psicológico da subordinação racial:

Uma canção terminava e uma jovem negra lançou a cabeça para trás e fechou os olhos, desatando lamentosamente outro hino:

*Glad glad, glad, oh, so glad
I got Jesus in my soul...**

Essas poucas palavras foram tudo o que ela cantou, mas o que suas palavras não diziam, suas emoções o faziam enquanto ela repetia os versos, variando o clima e o andamento, fazendo seu tom expressar significados que sua men-

³⁶ Wright, *The Outsider*, p. 140.

³⁷ *Ibid.*, p. 88.

³⁸ *Ibid.*, p. 140.

* Alegre alegre, alegre, ah, tão alegre/ Trago Jesus em minha alma...

te consciente não conhecia. Outra mulher fundiu sua voz com a da jovem e, em seguida, a voz de um velho fundiu-se com a das duas mulheres. Logo, toda a congregação estava cantando... Estão errados, murmurou ele na lírica escuridão. Ele sentia que a busca por uma felicidade que jamais poderiam encontrar fazia com que sentissem haver praticado alguma horrível ofensa da qual não conseguiriam se lembrar ou compreender... Por que este sentido de culpa era tão aparentemente inato, tão fácil de evocar, pensar e sentir de modo tão verdadeiramente físico?³⁹

Essas observações não devem ser interpretadas, como às vezes se tem sugerido, simplesmente como um ódio de si ou de outros negros. O sentimento dominante que elas transmitem é um sentido vigoroso do tributo que o racismo cobrou dos atributos psicológicos e sociais dos negros obrigados a viver sob as relações sociais coercitivas, às vezes terroristas, que são autorizadas pela noção de diferença racial. Os padrões de repressão interna, culpa, miséria e desespero estabelecidos sob a disciplina social da escravidão perduram mesmo que a ordem política e econômica que os criou tenha sido parcialmente transformada. Wright estava defendendo o argumento ainda herético de que os efeitos do racismo sobre o povo negro não eram isoladamente gerados pela máquina do leviatã da supremacia branca. Estava sugerindo que os negros deveriam arcar com alguma parcela de responsabilidade pelas coisas malignas e destrutivas que nós fazemos uns aos outros, que o racismo não deve fornecer um alibi para os aspectos anti-sociais de nossa vida civil.

³⁹ “The Man Who Lived Underground”, em *Eight Men*. Nova York: Pyramid Books, 1969, pp. 54-5.

A TEORIA DA MODERNIDADE DE WRIGHT

Em um ensaio sobre o desenvolvimento dos estudos negros como projeto acadêmico coerente, C. L. R. James conta um caso bastante revelador a partir de sua amizade com Wright. Tendo partido para o interior da França para passar o fim de semana com a família Wright, James foi levado a conhecer a casa e lhe foram mostrados numerosos livros de Kierkegaard em uma estante. Wright apontou para a estante, dizendo: “Olha aqui, Nello, você vê aqueles livros ali?... Tudo o que ele escreve nesses livros eu sabia antes de possuí-los”. James sugere que o conhecimento prévio aparentemente intuitivo de Wright sobre as questões levantadas por Kierkegaard não era nada intuitivo. Era um produto elementar de suas experiências históricas como negro criado nos Estados Unidos entre as guerras: “O que [Dick] estava me dizendo era que ele era um negro dos Estados Unidos e isso lhe deu um *insight* sobre o que hoje é a opinião e a atitude universal da personalidade *moderna*” [itálico adicionado]. James conclui judiciosamente que “o que havia na vida de Dick, o que havia na experiência de um negro nos Estados Unidos dos anos 1930 que o fazia compreender tudo o que Kierkegaard havia escrito antes de lê-lo... é algo que... precisa ser estudado”⁴⁰. Nesta observação, James propõe exatamente o que *The Outsider* exige e inicia em forma ficcional, ou seja, a análise do lugar e da experiência dos negros no mundo moderno. Na posição madura de Wright, o negro não é mais apenas metáfora da América, mas, um símbolo central nos sistemas psicológicos, culturais e políticos do Ocidente como um todo. A imagem do negro e a idéia de “raça” que ela ajuda a fundar são componentes vivos de uma sensibilidade ocidental que se estende para além das fronteiras nacionais, vinculando a América à Eu-

⁴⁰ C. L. R. James, “Black Studies and the Contemporary Student”, em *At the Rendezvous of Victory*. Londres: Allison and Busby, 1984, p. 196.

ropa e seus impérios. A transmutação do africano no negro é mostrada como central à civilização ocidental, particularmente aos elementos primitivos, irracionais e místicos na cultura européia que Wright procuraria explorar em *Pagan Spain*, seu estudo sobre Franco e o fascismo espanhol.

Sören Kierkegaard não foi o único filósofo europeu cuja obra Wright reconheceria como ligada de certo modo ao ponto de vista do deslocamento associado às experiências negras da modernidade. Não é aqui o lugar para especular sobre por que Wright poderia ter achado atraente a teoria da subjetividade de Husserl. Entretanto, o fervor quase baconiano do último pela singularidade da Europa e sua civilização é algo que influenciou Wright, que chegou ao ponto de mandar reencadernar seus exemplares de *Fenomenologia e Idéias*⁴¹ em capa dura de couro negro para que pudesse levá-los consigo nos bolsos enquanto concluía *The Outsider* durante o ano de 1947, em Paris. Mais do que qualquer outro livro de Wright, *The Outsider* elabora uma visão da negritude e das ideologias afins de raça e racismo que a sustentam, não como identidades históricas fixas e estáveis a serem celebradas, superadas ou mesmo desconstruídas, mas como condições metafísicas da existência do mundo moderno que surgem com a — ou talvez a partir da — superação da moralidade religiosa. O livro representa a primeira tentativa de Wright de explicar as correspondências e conexões que ligavam a experiência de vida cotidiana dos afroamericanos com as ansiedades viscerais precipitadas na filosofia e nas letras européias modernas pelo colapso da sensibilidade religiosa em geral e pela experiência da vida no século XX em particular.

Para Wright, a ruptura decisiva na consciência ocidental que a modernidade representa era definida pelo colapso da compreensão religiosa do mundo. Ele constantemente defendia essa concepção. Ela perpassa sua ficção, seu jornalismo e suas obras de teo-

⁴¹ Fabre, *Unfinished Quest*, p. 333; Webb, *A Biography*, p. 326.

ria e crítica cultural e em parte explica seu grande interesse em Nietzsche — outra ilustração óbvia das correspondências significativas que ele percebia entre a cultura vernácula do povo negro nos Estados Unidos e os produtos por vezes esotéricos da prática filosófica européia. Ele utilizava Nietzsche principalmente para promover sua percepção do poder afirmativo de formas culturais niilistas, como os *Dirty Dozens*, e substituir uma teoria de subordinação racial centrada na ideologia por uma teoria enraizada na psicologia histórica, ou pelo menos em uma abordagem mais psicológica da consciência e do poder do que sua formação marxiana poderia ter sustentado:

A situação do negro é uma situação estranha; é uma perspectiva, um ângulo de visão possuído pelos oprimidos; é uma perspectiva de pessoas que olham de baixo para cima. É o que Nietzsche chamou uma vez de “perspectiva do sapo”. A opressão oprime e esta é a consciência de negros que durante séculos têm sido oprimidos — há tanto tempo oprimidos que sua opressão se tornou uma tradição, de fato uma espécie de cultura.⁴²

Wright lapidou o conceito-chave “perspectiva do sapo” e o utilizou para dar à noção de dupla consciência uma dimensão explicitamente psicanalítica:

“Perspectivas do sapo”. Esta é uma expressão que tomei emprestada de Nietzsche para descrever alguém que olha de baixo para cima, a percepção de alguém que se sente inferior aos outros. O conceito de distância envolvido aqui não é físico; é psicológico. Envolve uma situação na qual, por razões morais ou sociais, uma pessoa ou um grupo sente que

⁴² Richard Wright, Prefácio a George Padmore, *Pan-Africanism or Communism*. Londres: Dobson, 1956, pp. 11-4.

há outra pessoa ou grupo acima dele. Fisicamente, porém, todos vivem no mesmo plano geral material. Um certo grau de ódio conjugado com amor (ambivalência) está sempre envolvido nesse olhar de baixo para cima, e o objeto contra o qual o sujeito está medindo a si mesmo passa por constante mudança. Ele ama o objeto porque gostaria de se parecer com ele; odeia o objeto porque suas chances de parecer com ele são remotas, pequenas.⁴³

O sujeito negro de Wright está internamente dividido por filiação cultural, cidadania e as demandas de identidade nacional e racial. No entanto, o processo de conflito interno que Du Bois descrevia como a junção de “duas almas em guerra em um só corpo negro” é levado mais adiante de forma que seus aspectos inconscientes se tornem mais significativos. Ele adquire um tempero etnopsiquiátrico específico da vida social colonial e semicolonial. A compreensão de Wright do ponto de vista distintivo dos negros no mundo moderno, contudo, correspondia de fato à descrição de Du Bois de uma dupla consciência constitutiva em outros sentidos. Tendo assumido a idéia nietzscheana de modos perspectivos de conhecer, Wright se referia a ela normalmente como “dupla visão” [*double vision*]⁴⁴ em lugar de dupla consciência [*double consciousness*]. Como Du Bois, ele tinha clareza de que

⁴³ Wright, *White Man Listen!*, p. 6.

⁴⁴ Ver Wright, *The Outsider*, p. 129: “Os negros, à medida que entram em nossa cultura, passarão a herdar os problemas que temos mas com uma diferença. Eles são forasteiros e irão *saber* que têm esses problemas. Passarão a ser autoconscientes; passarão a ser dotados de uma dupla visão, pois, sendo negros, estarão tanto *dentro* como *fora* de nossa cultura ao mesmo tempo. Toda convulsão emocional e cultural que já abalou o coração e a alma do homem ocidental os abalará também. Os negros desenvolverão tipos psicológicos únicos e especialmente definidos. Eles se tornarão homens psicológicos, como os judeus... Eles não serão americanos ou negros; serão centros de *saber*, por assim dizer...”

esta condição especial não é simplesmente uma deficiência nem um privilégio constante. Ele regressou a suas ambivalências internas tanto em sua ficção como em seus escritos teóricos. Sua opinião sobre esse estado sensitivo se alterou constantemente à medida que argumentava contra diferentes posições sustentadas por pensadores ainda emaranhados na lógica maniqueísta da consciência de cor ocidental e que seu foco político se transferia da preocupação exclusiva com a política racial americana para um interesse na geopolítica do (anti)imperialismo e para o lugar de vários racismos diferentes no interior das estruturas do domínio imperial. Como acontece com a situação da elite ocidentalizada nos países submetidos à dominação colonial, Wright encarava esta dupla visão como algo interno ao Ocidente. Ela o dotava de uma chance de observar e descrever “uma luta do Ocidente consigo mesmo, uma luta que o Ocidente cegamente começou, e o Ocidente até hoje não percebe que é o único agente responsável, o único instigador”⁴⁵.

Em outro ensaio, onde o efeito duplicador da dupla consciência também era referido como um processo de cisão, Wright situava suas origens em duas condições históricas interligadas, mas ainda independentes: ser produto da civilização ocidental e possuir uma identidade racial “profundamente condicionada” e “organicamente gerada” por essa civilização. É interessante que ele tenha expressado esta consciência dissidente do Ocidente em termos temporais. Afirma, com efeito, que mesmo a subjetividade cindida levava algumas vantagens significativas:

Tentei levar vocês lentamente de volta ao meu ângulo de visão... Meu ponto de vista é ocidental, mas um ponto de vista ocidental que conflita em diversos pontos vitais com a perspectiva presente e dominante do Ocidente. Estarei à frente ou atrás do Ocidente? Minha avaliação pessoal

⁴⁵ *White Man Listen!*, p. 2.

é que estou à frente. E não digo isto como fanfarronice; esta avaliação é implicada pela própria natureza desses valores ocidentais que prezo.⁴⁶

Em diversos ensaios e praticamente em todos os seus livros, Wright voltou ao problema de sua própria identidade híbrida como homem moderno. Em *Pagan Spain*, livro dedicado a uma investigação sobre os componentes residualmente pré-rationais, pagãos ou tradicionais da experiência européia, Wright era confrontado pela influência permanente da fé religiosa na sociedade e cultura espanhola. Ele tentava demonstrar como esta retenção da religião era articulada à prática do fascismo que periodicamente interrompia seu próprio texto na forma de passagens extensas citadas de um catecismo falangista destinado a mulheres jovens. Enfrentando essa disjunção entre o tradicional e o moderno, o autor subitamente obtinha um *insight* importante sobre seu próprio lugar capturado em algum ponto entre as promessas e as maldições da modernidade ocidental. Ele percebia pela primeira vez que a distância percorrida da tradição para a modernidade não se comparava com a distinção entre primitivo e civilizado ou mesmo com a oposição entre negro e branco:

Ser um componente funcional e orgânico de alguma coisa é estar quase inconsciente dela. Eu era uma parte, íntima e inseparável, do mundo ocidental, mas raramente tivera de explicar minha ocidentalidade, raramente me encontrara em situações que haviam me desafiado a fazer isto. (Mesmo na Ásia e na África eu sempre soubera onde terminava o meu mundo e começava o deles. Mas a Espanha era desconcertante; ela se mostrava e parecia ocidental, mas não agia ou se sentia como ocidental)... o que significava ser ocidental?... Ser ocidental era algo tão absolutamente diferente da vida e

⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

da civilização espanhola como ser de outra espécie? Ou essa diferença era um mero matiz, um ângulo de visão, um ponto de vista? Não era tarefa minha definir a totalidade do conteúdo da civilização ocidental: eu estava interessado apenas nesse aspecto dela que envolvia minha atenção em relação à Espanha... A Espanha era uma nação santa, um estado sagrado — um estado tão sagrado e irracional como o estado sagrado dos Akan na selva africana.⁴⁷

Esta é uma oportunidade para focar duas questões correlatas destacadas pela exploração de Wright da experiência distintamente moderna. A primeira é sua reação e análise do fluxo cultural e político da modernidade. Em meio a essa turbulência, o racismo pode fornecer uma força estabilizante momentânea para os governantes brancos que o utilizam para garantir sua posição precária. A subordinação racial é essencial aos processos de desenvolvimento e progresso social e tecnológico conhecidos como modernização. Dessa forma, ela pode impelir para a modernidade de parte da mesma população que ela ajuda a dominar. Em segundo lugar, essa discussão fornece uma chave para o estilo no qual as formas e os temas da estética e política modernistas são também adaptados e transformados pela próprio estilo de escrita racial politicamente engajado de Wright. Essas duas preocupações são sintetizadas da maneira mais elegante em seu último romance publicado, *The Long Dream* [O Longo Sonho], que continua a ser sua tentativa mais completa de produzir um romance filosófico no jargão negro e será discutida mais adiante. Mas, primeiramente, devemos examinar *The Outsider*, um livro anterior que partilhava de várias das mesmas aspirações e temas. Ele foi publicado em 1953, sete anos depois que Wright iniciara seu exílio em Paris. Como sugere seu título, *The Outsider* foi moldado por um interesse filosófico em desenvolvimento no existencialis-

⁴⁷ *Pagan Spain*, p. 192.

mo, que ele afirmara já ser componente sistemático de sua perspectiva racializada da vida como negro do Mississippi. É equivocado aceitar a acusação feita por alguns críticos africano-americanos de que o livro apresenta apenas um desejo pseudo-europeu de fugir das restrições da escritura [*writing*] racial e lidar com temas mais amplos, grandiosos e menos particularistas. Suas densas preocupações intelectuais não eram, afinal de contas, um novo ponto de partida para Wright, cujas tentativas de ir além das forças restritivas do marxismo economicista e das convenções artísticas da “literatura negra” haviam antecedido em vários anos sua mudança para a Europa. Ambas as intenções haviam sido claramente sinalizadas quando *Native Son* foi inicialmente publicado. Nesse texto, mediante a personalidade e as ações assassinas de Bigger Thomas, Wright havia tentado esclarecer a formação de um novo tipo de homem da classe trabalhadora urbana, igualmente maduro tanto para o apelo da política comunista como da política fascista. Bigger, fruto de uma sociedade entrópica — “um produto americano, um filho nativo desta terra [que] carregava dentro de si as potencialidades seja do comunismo ou do fascismo” —, fornecia uma imagem do proletariado marcadamente diferente da imagem consagrada pela ortodoxia stalinista do Partido Comunista Americano, ao qual Wright havia se filiado no início dos anos 1930 e que havia atacado de modo intermitente. O mesmo ponto era defendido de modo menos cifrado em seu prefácio a *Black Metropolis*:

Não sustente uma atitude moderada em relação às favelas do Southside de Chicago. Lembre-se que Hitler saiu de uma favela. Lembre-se que Chicago poderia ser a Viena do fascismo americano! Dessas favelas lamacentas podem sair idéias que impulsionam a vida ou precipitam a morte, dando-nos paz ou nos conduzindo para outra guerra.⁴⁸

⁴⁸ Wright, Prefácio a Drake e Cayton, *Black Metropolis*, p. xx.

Na violência assertiva, porém desesperada, por meio da qual Bigger criou efetivamente a si mesmo como sujeito, é possível detectar o primeiro ímpeto do protagonista principal de *The Outsider*, Cross Damon, um homem que, segundo Wright, age “individualmente tal como um homem moderno, vive diariamente na massa”⁴⁹, e que insolentemente lembra a outro personagem que os “negros também podem ser fascistas”⁵⁰. Bigger Thomas, o protagonista de *Native Son*, havia sido inconscientemente atraído para a dimensão existencial de seus atos bárbaros. Entretanto, em *Cross*, Wright criava um personagem que, liberado da obrigação do livro anterior de tentar tornar o stalinismo inteligível, poderia optar por abraçar as implicações morais e políticas de suas inclinações anti-sociais, um homem que, em uma surpreendente antevisão de temas hoje habitualmente chamados de pós-modernos, “não tinha nenhum partido, nenhum mito, nenhuma tradição, nenhuma raça, nenhum solo, nenhuma cultura e nenhuma idéia — exceto talvez a idéia de que as idéias em si mesmas eram, na melhor das hipóteses, dúbias”⁵¹.

Outro dos heróis cuidadosamente deslocados de Wright, Freddie Daniels, em seu romance não publicado *The Man Who Lived Underground* [O Homem que Vivia no Subterrâneo], enfrentava dilemas similares aos de Bigger e Cross em circunstâncias igualmente austeras. Injustamente acusado de um assassinato, ele escapa da detenção da polícia e se esconde nas profundezas sombrias dos esgotos municipais, onde as dimensões existenciais de sua vida metropolitana miserável o colocam diante de uma nova clareza que não havia sido possível quando morava na superfície. Como *Native Son*, *The Outsider* e *The Long Dream*, esta história situa os problemas filosóficos e políticos da América negra na pro-

⁴⁹ *The Outsider*, p. 423.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 384.

⁵¹ *Ibid.*, p. 377.

vocadora evolução de um estilo de realismo literário definido pela raça em direção a uma metafísica da modernidade na qual noções de particularidade racial se mostram triviais e inconseqüentes.

As ações violentas que impelem todas essas narrativas misantrópicas até suas tristes conclusões são um motivo unificador adicional que é mais do que o simples produto da raiva demoníaca de Wright ou de sua suposta perturbação psicológica. *The Outsider* é marcado de ponta a ponta por sua resolução de escrever uma prosa vigorosa, inimitável, que apenas pudesse ser lida “sem o consolo das lágrimas”. Essa meta irradia de cada imagem e exemplo incômodo de interação aparentemente niilista. É a estudada resposta política e intelectual de Wright aos problemas colocados ao artista negro pela mercantilização e venda de seu trabalho para grandes públicos brancos e para as necessidades e demandas concorrentes de um público leitor plural, fraturado ao longo das linhas interrompidas de gênero, raça e classe.

As significativas continuidades de *The Outsider* com a obra anterior de Wright não devem retirar seu *status* de sua tentativa literária mais ambiciosa para derrotar a cultura que o formou. O livro foi o último lugar onde seus compromissos políticos em torno da raça e seu desejo de revelar a profundidade filosófica da experiência negra jazem irreconciliados. Essas duas marcantes obrigações convivem lado a lado no texto. O livro é também notável porque contém suas palavras finais e mais ponderadas sobre a relação atormentada entre a opressão dos negros e os projetos libertadores conduzidos sob a bandeira do marxismo. Dessa forma, é particularmente significativo que o livro tenha crescido *pari passu* com a expansão da percepção de Wright de que a subordinação racial que qualificava as asserções da civilização americana era apenas uma parte do processo histórico que o havia formado. Segundo seus biógrafos, o livro tomou forma coerente apenas depois que ele deixou os Estados Unidos, uma mudança que ele descreveu como a mais profunda importância para o seu desenvolvimento como escritor de ficção e filósofo político:

O rompimento com os Estados Unidos foi mais do que uma mudança geográfica. Foi um rompimento com minhas atitudes anteriores como negro e comunista — uma tentativa de repensar e redefinir minhas atitudes e meu pensamento. Eu estava tentando me engalfinhar com o grande problema — o problema e o significado da civilização ocidental como um todo e a relação dos negros e outros grupos de minoria com ela.⁵²

Apesar da clareza com que esta importante declaração é formulada, muito pouco foi escrito sobre o caráter e o desenvolvimento da perspectiva modernista negra implícita nessas palavras. A investigação crítica do problema e significado da civilização ocidental como um todo, a que Wright aspirava, tem sido inteiramente desconsiderada em favor de uma preocupação dúbia com o “realismo e naturalismo fálicos brutos”, que supostamente definem sua obra. A fim de avaliar melhor as complexidades de *The Outsider* e as ambições políticas e filosóficas de seu autor, talvez valha a pena especificar algumas características que contribuem para suas visões distintivas de modernidade, modernização e modernismo. Todas são mediadas pela memória histórica da escravidão e pela ordem do terror racial que a sucedeu no Sul. Como em outros pontos da obra de Wright, *The Outsider* define a modernidade como um período e uma região caracterizada pelo colapso de velhos mitos. Esse *insight* fornece o contexto para Wright discutir tanto o fascismo como o comunismo, equivalentes porque são “expressões políticas do modo de vida ateu do século XX”⁵³:

“Admito que são diferentes”, concedia Cross. “Mas o grau da diferença não justifica sua discussão. Os fascistas

operam a partir de uma base estreita e limitada: pregam a nacionalidade, a raça, o solo e o sangue, o sentimento popular e outras baboseiras para capturar os corações humanos. O que torna um homem fascista e o outro comunista pode ser o grau em que estão integrados em sua cultura. Quanto mais alienado um homem, mais ele se inclina para o comunismo...”⁵⁴

Uma contestação inflexível às pretensões universais e positivistas do materialismo dialético de Stalin é entrelaçada a uma acusação ao partido de vanguarda. Isso é integrado a uma discussão crítica mais geral do materialismo histórico, como método sociológico e orientação filosófica. Essa troca alcança um crescendo no longo confronto entre Cross e a liderança do partido, que ocorre por volta do final da quarta parte de *The Outsider*. Este debate acirrado merece um estudo cuidadoso. Nele, Wright vai além do simples ataque aos métodos e procedimentos do partido. A substância de sua ira era dirigida não só aos “Rebeldes Ciumentos”, que procuravam usar esta ideologia particular para seus próprios objetivos cínicos, mas à ficção total da representação democrática e à idéia de partidos políticos *per se*. Esta crítica é alimentada adicionalmente pela crença de Wright na natureza efêmera das formas abertas e democráticas da moderna cultura política. Ele receava que essas instituições não passassem de um interlúdio sentimental precedendo o estabelecimento de regimes ainda mais bárbaros, absolutistas e pós-políticos:

O comunismo e o fascismo não passam de expressões políticas do modo de vida ateu do século XX... o futuro mostrará mais, muito mais desses sistemas absolutistas, cuja brutalidade e rigor farão os sistemas de hoje parecerem excursões de veraneio.⁵⁵

⁵² Wright entrevistado por William Gardner Smith, *Ebony* 8, julho de 1953, p. 40.

⁵³ *The Outsider*, p. 366.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 364.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 366-7.

O diálogo de Cross com os comunistas que ele abomina transmite a idéia de que o marxismo é um ponto de partida útil, mas pouca coisa além disso. Os surtos polêmicos de Cross derivam sua força da sugestão de que, no século XX, a vida política ocidental, que havia sido alterada uma vez pelo advento da modernidade, passava por uma transformação adicional. Ela não era mais dominada pelo desejo “de tornar as idéias de Mill, Hume e Locke boas para todas as pessoas, em todos os tempos, em toda parte”⁵⁶. O marxismo não estava preparado para responder às mudanças profundas prenunciadas pela ascensão do fascismo e consolidadas por outros acontecimentos culturais e tecnológicos:

A comunicação, as invenções, o rádio, a televisão, o cinema, a energia atômica, aniquilando a distância e o espaço e a atmosfera de mistério e romance, geram as condições para a criação de organizações que refletem o total e o absoluto na vida moderna. A propaganda comercial, barateando e desvalorizando nossas noções da personalidade humana, desenvolve e aperfeiçoa técnicas que podem ser utilizadas por líderes políticos que desejam entronizar o total e o absoluto na vida moderna.⁵⁷

Em outro trabalho, Wright iria chamar a doutrina de Marx de “nada mais que um substituto transitório aguardando um diagnóstico mais acurado” e, ao mesmo tempo, identificava o comunismo como nada além de “um doloroso compromisso contendo uma definição de homem pela pura falta”⁵⁸. A intensidade com que este debate se inflama subitamente dentro de *The Outsider* é mais do que suficiente para provas que o tempestuoso envolvi-

⁵⁶ *White Man Listen!*, p. 73.

⁵⁷ *The Outsider*, p. 366.

⁵⁸ Wright, “The Voiceless Ones”, *Saturday Review*, 16 de abril de 1960, p. 22.

mento de Wright com o partido e suas organizações do *front* literário era mais longo e complexo do que admitem seus escritos confessadamente autobiográficos. Embora desde o começo sua independência de espírito atraísse suspeitas e acusações de intelectualismo e trotskismo, ele havia sido saudado como o mais destacado autor proletário da organização. Partes de sua literatura, mas de modo nenhum a sua totalidade, haviam sido identificadas como a materialização perfeita do estilo duro de ficção com consciência de classe exigido sob a liderança de Earl Browder e os ditames culturais de Mike Gold. O permanente desencanto de Wright com a organização que ele apoiou entre 1934 e 1942 evoluiu em um período⁵⁹ no qual importantes questões políticas e teóricas eram pensadas como estando à espera da habilidade dos americanos negros de avançarem das formas raciais para as formas de base classista de solidariedade social e organização política. A tarefa de desenvolver um sentimento de classe puro levantava uma série de questões complexas sobre a relação entre raça e classe e da literatura com a política, que Wright havia tentado responder em “Blueprint for Negro Writing”⁶⁰. Examinando a questão das diferenças de classe dentro da raça, ele havia afirmado naquela ocasião que as estratégias estéticas retrógradas e narcisistas da classe média negra poderiam ser superadas por uma nova perspectiva que buscasse sua inspiração no vernáculo negro e derivasse seu ímpeto político das lutas dos negros pobres das cidades. Em contraste com o que ele via como literatura ornamental, produzida a partir da intimidade entre “gênios negros com complexo de inferioridade e estereis boêmios brancos endinhei-

⁵⁹ Wilson Record, *The Negro and the Communist Party* (Nova York: Atheneum, 1971); Mark Naison, *Communists in Harlem during the Depression* (Urbana e Londres: University of Illinois Press, 1983).

⁶⁰ Wright, “Blueprint for Negro Writing”, *New Challenge*, outono de 1937, reimpresso em *Race and Class* 21, n° 4, primavera de 1980, pp. 403-12.

rados”, e a literatura que se contentava em ser “a voz do negro educado implorando por justiça à América branca”, Wright definia um modo de produção cultural que não só extraía sua inspiração da consciência e da ação política de populações negras comuns mas também as identificava como um importante público leitor:

Uma ênfase na tendência e no experimento, uma visão de sociedade como algo em processo, em lugar de algo fixo e admirado, é aquela que aponta o caminho para os escritores negros somarem forças com os trabalhadores negros em termos de disposição e perspectiva.⁶¹

O modelo de modernismo literário que este texto constrói é sustentado por outra narrativa esquemática da modernidade e das presenças negras dissidentes dentro dela. Wright descrevia um “todo” autônomo, uma cultura negra irreduzível aos efeitos da escravidão e subordinação racial, que havia “mal ou bem” esclarecido a consciência dos negros e criado atitudes emocionais e traços psicológicos associados a noções particulares de liberdade e um entendimento característico da subjetividade. Essa “sabedoria racial” foi produzida a partir e durante a escravidão. Ela é em grande parte reproduzida pela igreja negra, mas também no folclore profano que responde a seu poder autoritário. Nas mãos de Wright, a postura niilista profana exemplificada nos *Dozens* testava até o limite a elevação herderiana das formas culturais populares. Embora definida em comparação com o mundo da política formal do qual os negros foram (e no tempo de Wright continuaram) excluídos, esta cultura promovia formas específicas de identidade, estratégias de sobrevivência e concepções distintas de mudança social.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 404-5.

Era [...] em um folclore moldado a partir de condições de vida rigorosas e desumanas que o negro obtinha sua expressão mais inata e completa. Os blues, os *spirituals* e os contos populares passados de boca em boca; as palavras sussurradas de uma mãe negra para sua filha sobre os modos dos homens; a sabedoria confidencial de um pai negro para seu filho; a troca de experiências sexuais nas esquinas de garoto para garoto no mais amplo dialeto; os cantos de trabalho entoados sob o sol abrasador — tudo isto formava os canais por meio dos quais fluía a sabedoria racial.⁶²

O privilégio atribuído à música e à conversa sobre sexo neste balanço da cultura racial autêntica deve reforçar a discussão sobre o discurso de autenticidade racial abordado no capítulo 3. Wright via a cultura não-escrita e não-reconhecida das “massas negras” em oposição frontal aos “transbordamentos parasíticos e afetados” que brotam das penas dos filhos e filhas de uma burguesia negra em ascensão. Neste conflito, ele tomava o partido do vernáculo e tentava em seguida reinventar uma concepção de nacionalismo negro que pudesse ser adequado à defesa dessa lealdade controvertida e necessariamente niilista. Era um nacionalismo que poderia corrigir a fratura manifesta da unidade nacional, revelada pela transformação de trabalhadores rurais em algo parecido com um proletariado urbano. Era um nacionalismo popular que retinha um caráter específico de classe. Dessa forma, aspirava ser mais do que uma imagem invertida ou “expressão reflexa” do poder excludente da supremacia branca institucionalizada. O nacionalismo popular de Wright era o repositório de uma política revolucionária anticapitalista potencialmente capaz de transformar a sociedade americana. Ele o descrevia como “um nacionalismo cuja razão de ser reside no simples fato do autocontrole

⁶² *Ibid.*, p. 405.

e na consciência da interdependência das pessoas na sociedade moderna”, e identificava a oportunidade que os escritores negros haviam agora adquirido como sua chance para criar valores pelos quais sua raça “deve lutar, viver e morrer”.

Embora o débito residual de Wright para com a arquitetura intelectual do marxismo economicista ainda seja por vezes visível, ele confirmava o caráter antiideológico da operação que ele privilegiava em referências significativas, porém oblíquas, à “teoria” e à “perspectiva”. Esses conceitos eram introduzidos em contraste com a potência trivial de meros “ismos”:

Que visão os escritores negros devem ter diante de seus olhos... Que ângulo de visão pode lhes revelar todos os fatores da sociedade moderna em processo... Devem acreditar em algum “ismo”? Eles podem achar que apenas idiotas acreditam em ismos; acham com certo grau de justificação que mais um compromisso significa apenas mais uma desilusão. Mas quem quer que esteja destituído de uma teoria sobre o significado, a estrutura e a direção da sociedade moderna é uma vítima perdida em um mundo que ele não consegue entender ou controlar.⁶³

No cuidado com que Wright emprega as palavras, “teoria” e ideologia política poderiam se sobrepor, mas não eram a mesma coisa. Após seu doloroso rompimento com o partido, ele explicaria como a primeira poderia ser prejudicada e até destruída por um excesso da segunda. Em uma discussão do ofício de escritor que acompanhava a passagem acima, tornou sua crítica ainda mais aberta quando rejeitou a demanda de que uma arte negra politizada deveria portar uma grande carga de material didático. Advertia que um excesso de ideologia política vulgar ou demasiado

⁶³ *Ibid.*, p. 409.

simples produzia efeitos desastrosos sobre o senso artístico: “A relação entre a realidade e a imagem artística nem sempre é simples e direta... Imagem e emoção possuem sua lógica própria”.

Quando Wright retornou a esses problemas, vinte anos depois, em *White Man Listen!*, ele estaria ainda mais remotamente ligado ao pensamento marxiano que era uma cicatriz deixada por seus anos como comunista. Este texto posterior oferece uma síntese mais satisfatória e mais elegante de temas destilados da obra de Marx, Freud e Nietzsche, mas completamente filtrados e reconstituídos por seus compromissos políticos e filosóficos com a história dos negros no Ocidente. O mais significativo é que nesse estágio ele renomeou as duas correntes contraditórias que havia observado em coexistência dentro da expressão cultural negra. Embora seu caráter de classe estivesse essencialmente inalterado, não seriam mais descritas simplesmente como burguesas e proletárias, mas, antes, como “O nível narcisista” e “As formas das coisas desconhecidas”. O interesse de Wright permanecia concentrado no dialeto urbano africano-americano e ele apresentava uma exploração complexa e simpática de seu significado que contesta a sugestão de que ele estivesse distante ou mesmo desdenhoso da cultura negra. Conforme já vimos, os exemplos padrão da música e da sexualidade eram os meios pelos quais se desenrolaria sua discussão sobre a divisão intra-racial.

The Outsider foi certamente o mais auspicioso dentre os vários textos de Wright no tratamento desses temas. O livro repetia sua constante sugestão de que o caráter secular da modernidade era o que a distinguia e a desligava de sua pré-história. Esta observação era feita ao notar que este estado de coisas coloca uma série de problemas específicos para as pessoas que entravam no santuário da cultura ocidental pelos portais de suas igrejas e que se apropriavam de sua ideologia religiosa como um baluarte para a defesa de sua autonomia política e cultural durante a escravidão e depois dela.

A percepção ampliada de Wright sobre a importância da psicologia permitiu-lhe refinar consideravelmente esse argumen-

to. Ele insistia, contra as suposições do marxismo economicista ritualmente arengado por seus personagens comunistas, que para os “ocidentais do século XX que sobreviveram à fé de seus pais” a essência da vida não é mais diretamente material. Ela havia se tornado essencialmente psicológica: “os homens podem tomar o poder pelas armas, mas conservar este poder se dá por outros meios”. Esta visão da crescente importância dos aspectos psicológicos da dominação e da psicologia e psicanálise como ferramentas analíticas e políticas a serviço da libertação negra, está associada com o alarme e o fascínio simultâneos de Wright diante do desenvolvimento da sociedade de massa e das formas político-culturais que a acompanham. Ela também era moldada por seu envolvimento prático na luta para fornecer recursos psiquiátricos independentes para a comunidade negra no Harlem e por sua estreita associação com o Dr. Frederic Wertham, um psiquiatra de origem bávara que lecionava na Universidade Johns Hopkins⁶⁴. Wright utilizou a psicologia e a psicanálise de diversas maneiras, mas elas são mais evidentes em sua adaptação característica das análises de sociedades coloniais às experiências dos negros americanos. Inspirado sobretudo pela obra de Octave Mannoni⁶⁵, que ele reconheceu mais tarde em uma epígrafe à segunda parte de

⁶⁴ “Psychiatry Comes to Harlem”, *Freeworld*, n° 12, setembro de 1946, pp. 49-51.

⁶⁵ Octave Mannoni, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization* (Ann Arbor: Ann Arbor Paperbacks, 1990); Jock McCulloch, *Black Soul, White Artifact: Fanon's Clinical Psychology and Social Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 17. McCulloch está certo ao enfatizar que a relação de Fanon com Mannoni era complexa e mudou entre suas primeiras e últimas obras. A crítica de Mannoni em *Black Skin, White Masks* (Londres: Pluto, 1986), pp. 83-108, é enganosa por esta razão e Fanon se aproxima mais de seus argumentos em *Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin, 1977), pp. 200-50. Sobre a relação de Wright e Fanon, ver a carta de 1953 de Fanon para Wright reproduzida em Ray, Farnsworth e Davis, *Richard Wright: Impressions and Perspectives*, p. 150.

The Long Dream, Wright tentou demonstrar que em ambas as posições [location] a relação entre opressor e oprimido poderia gerar formas específicas de doença mental em ambos os grupos. Ele parece ter achado particularmente sugestiva a insistência residualmente hegeliana de Mannoni na interdependência de colonizador e colonizado. Sua extensão desse argumento e a transferência do mesmo para a análise da experiência africano-americana é uma característica notável de toda a sua ficção posterior. Em *The Outsider*, Cross se torna um veículo importante para o urgente questionamento freudiano de seu autor: “Não são todas as culturas e civilizações apenas biombos que os homens têm usado para se dividirem, para serem colocados entre aquela parte de si mesmos que eles recebiam e aquela parte de si mesmos que eles desejam preservar?”⁶⁶.

As tentativas de Wright de incorporar elementos da teoria freudiana à crítica da modernidade expressa por *The Outsider* fornecem outras chaves para o personagem de Cross, cujo niilismo acaba sendo condenado por sua crença equivocada de que o “demonho inquieto e flutuante” do desejo é em si mesmo o cerne autêntico da realidade. É isto que permite ao promotor Eli Houston decifrar os crimes de Cross: “foi o desejo que o atrapalhou, meu rapaz. Você achava que aquilo que obstruísse o desejo poderia ser morto; o que incomodasse, poderia ser jogado fora...”⁶⁷.

O conteúdo filosófico do romance atraiu comentários críticos adversos dos resenhistas. A relação de Wright com a obra de Heidegger, Husserl, Kierkegaard e Nietzsche era mais complexa do que muitos críticos parecem considerar. Vale a pena repetir que ele não estava se esfalfando para validar a experiência africano-americana em seus termos europeus, mas demonstrando como a experiência cotidiana dos negros nos Estados Unidos lhes

⁶⁶ *The Outsider*, p. 135.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 425.

permitia ver com particular clareza — uma espantosa objetividade — a mesma constelação de problemas que esses autores existencialistas haviam identificado em contextos mais sublimes. Em um livro incômodo pelas tentativas de seu editor de convertê-lo em um romance policial, a obra desses autores também se tornava uma pista cuidadosamente manipulada para os crimes de Cross⁶⁸. Isto sugere outro aspecto da relação ambígua de Wright com o modernismo literário, ou seja, o impulso populista inerente à sua adaptação do gênero ficção policial. O efeito desta manobra é desmistificar alguns dos temas e preocupações do alto modernismo, transpondo-os para um registro acessível que confunde a distinção européia entre formas culturais elevadas e vernáculas, ainda que demonstre novamente a correspondência entre a experiência cotidiana de vida dos negros americanos urbanos e as ansiedades existenciais do sábio europeu.

Wright enfatizava que seu protagonista neste livro poderia ter vindo de qualquer grupo racial. A perspectiva distintiva sinalizada em seu nome híbrido — que combina uma aceitação da moralidade judaico-cristã com sua superação nietzscheana — marca Cross Damon, muito mais do que, antes dele, Bigger Thomas ou Freddie Daniels, como uma figura representativa. Suas sensações divinas podem existir fora da órbita da identidade racial, mas, apesar dessas inclinações, Cross permanecia algemado à condição muda e bestial dos negros urbanos da América. Por meio de suas ações desesperadas, ele era obrigado a articular alguns dos sentimentos que eles experimentavam sem conseguir expressar.

Ele percebia como os negros haviam sido obrigados a viver na, mas não da, terra onde nasceram, como as in-

⁶⁸ “Seu Nietzsche, seu Hegel, seu Jaspers, seu Heidegger, seu Husserl, seu Kierkegaard e seu Dostoiévski eram as pistas... Eu disse a mim mesmo que estávamos lidando com um homem que havia chafurdado no pensamento culposo”. *Ibid.*, p. 421.

junções de um cristianismo estranho e as censuras das leis brancas haviam evocado neles os mesmos anseios e desejos que aquela religião e lei aquela haviam sido destinadas a sufocar.⁶⁹

Ele caminhou sombrio passando pelas imponentes igrejas negras de cujos portais ecoavam, quase apologeticamente, os *spirituals* lamentosos de seu povo. Como eles eram afortunados, esses adoradores negros, por conseguirem se sentir solitários juntos! Que bênçãos fantásticas possuíam por serem capazes de expressar seu senso de abandono de uma maneira que os ligava em uníssono!⁷⁰

Essas passagens são importantes porque algumas vezes se tem esquecido, no fascínio com suas pretensões filosóficas, que *The Outsider* consegue permanecer um livro sobre a experiência e os efeitos da subordinação racial. A narrativa se desenvolve explicitamente ao longo da história e da cultura da América negra, mesmo onde estas são dispensadas ou, como a igreja negra, minoradas como um bálsamo com o qual os oprimidos têm tentado remediar a miséria de suas vidas nas poças de degradação humana que se tornaram os centros metropolitanos da América. Wright identificava o crescimento da vida urbana com o processo de desenvolvimento industrial que ele descrevia como uma espécie de guerra contra toda a humanidade. As grandes cidades industriais criavam um ambiente cultural que alimentava uma casta inteira de homens como Cross. Era o anonimato propiciado pela metrópole que lhe dava a oportunidade de se recriar em uma nova pessoa e sair em sua jornada picaresca. Encontros casuais nos novos espaços públicos criados pelas redes de transporte se mostram decisivos, não só por lhe permitirem simular sua própria morte,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 372.

mas, também, por colocá-lo em contato com sua *nêmesis*, o promotor Eli Houston.

Cabe repetir que Wright não vê este modelo destrutivo da experiência moderna como exclusivo dos negros, embora, por várias razões, ele sentisse que os negros deparassem com seus efeitos de modo particularmente intenso. Cross era fruto da própria obrigação urgente de Wright de tentar falar pelas massas negras destituídas de voz pública, “ser uma testemunha de sua existência”. As palavras que ele proferia com veemência no vazio, que era o horror da vida moderna, sua crítica da ideologia e da cultura européias em sua forma religiosa e em sua forma crítica comunista são uma crítica que brotava da história particular daquelas massas no mundo moderno. Ela se originava na escravidão e permanecia no centro de um espaço irregularmente triangulado pela industrialização, pelo capitalismo e pela instituição do governo democrático. Como a dupla visão, esta crítica tem sido o resultado da jornada peculiar dos negros da escravidão racial à cidadania segregada, da choupana sulista ao cortiço metropolitano. Cross expressava seu apuro e seus desejos e Wright compartilhava muitos deles. Mas Cross não é a única voz de Wright no romance e, no final, sua postura niilista é tratada impiedosamente. Ela é rejeitada por sua desumanidade, uma falha que é identificada por Eli Houston, o oficial de justiça que deslinda os crimes sangrentos de Cross:

Você era tão desumano que eu não teria acreditado nisso, a menos que o tivesse visto. Muitos sociólogos dizem que o negro americano não teve tempo para se ajustar inteiramente aos nossos costumes, que a vida da família no mundo ocidental não teve tempo de ser absorvida. Mas no seu caso, você é ajustado e muito mais. Você cresceu para cima e para além de nossos rituais.⁷¹

⁷¹ *Ibid.*, p. 422.

O desejo de Wright de criticar e experimentar a filosofia européia pode ser lido em si mesmo como uma violação modernista dos códigos e das expectativas literárias em torno da literatura negra, que sua própria obra havia ajudado a estabelecer. *The Outsider* era condenado por essas ambições transgressivas. Alguns críticos atacaram a equivocada experimentação de Wright com tradições intelectuais alheias à sua experiência real e citaram o texto como prova de que suas faculdades criativas estavam em declínio. Outros afirmaram que seu dom de contador de histórias havia sido efetivamente esmagado por sua erudição filosófica. Esses argumentos foram repetidos por opiniões críticas mais recentes. Michel Fabre, cuja biografia simpática a Wright contém um resumo detalhado de todas as resenhas do livro na época, criticou seus aspectos didáticos e professorais e sugeriu que ele carecia de um “simbolismo coerente”. Charles Davis desqualificou o livro como “em essência, um intrigante exercício filosófico” e, de um ângulo político deferente, Amiri Baraka descreveu o “intelectualismo aspirante” de Wright como sua “diluição” e sua perspectiva política no exílio como “individualismo pequeno-burguês”⁷². Em graus variáveis, esses veredictos equivocados sobre o livro endossam uma visão de Wright em Paris como um escritor distante e desenraizado. Segundo essa argumentação, ele foi desviado dos estilos realista e naturalista de ficção, originados de suas experiências no Sul segregacionista pelas influências obstinadas de amigos como Sartre e outros como Blanchot, Mannoni e Bataille⁷³, cujas perspectivas inadequadamente cosmopolitas verteram suas influências corrosivas sobre sua sensibilidade negra preciosa e autêntica. Para muitos críticos africano-ameri-

⁷² Fabre, *Unfinished Quest*; Amiri Baraka, *Daggers and Javelins* (Nova York: Quill, 1984), pp. 145-7 e p. 181; Charles T. Davis, *Black Is the Color of the Cosmos* (Nova York e Londres: Garland, 1982), p. 275.

⁷³ O relato da tourada em *Pagan Spain* parece trazer a marca da influência de Bataille.

canos, parece que a face mais atraente de Wright era aquela que James Baldwin imediatamente identificara como a de um “negri-
nho do Mississippi”⁷⁴. A pergunta de por que este lado de Wright deveria ser o mais atraente merece ser respondida em detalhes. Existe uma outra sugestão, partilhada tanto por aqueles que exaltam como por aqueles que têm execrado Wright como escritor de protesto, de que ele deveria ter se contentado em confinar-se ao gueto intelectual ao qual a expressão literária negra ainda é muito freqüentemente consignada. Seus desejos — escapar aos legados ideológicos e culturais do americanismo; aprender os jargões filosóficos do modernismo literário e filosófico, mesmo que apenas para demonstrar a natureza corriqueira de suas verdades; e procurar respostas complexas para as questões que as identidades raciais e nacionais poderiam apenas obscurecer — tudo aponta para o valor duradouro que tem sua visão radical da modernidade para o analista contemporâneo da diáspora negra.

MASCULINIDADE, MISOGINIA E OS LIMITES DA COMUNIDADE RACIAL

A literatura crítica contemporânea sobre as tradições estéticas e políticas da literatura africano-americana tem sido dominada por uma abordagem simplista e superpolarizada das representações ficcionais do conflito entre homens e mulheres. Essas discussões têm se disseminado com particular ferocidade em torno do legado literário de Richard Wright. Isso porque a verdadeira qualidade da autenticidade racial apreciada em seus primeiros escritos era pensada como inseparável de um ódio com relação às mulheres que alguns críticos julgaram transmitida pela violência e desdém

⁷⁴ Baldwin, “Alas Poor Richard”, p. 148.

dos personagens masculinos de Wright⁷⁵. Uma das maneiras pelas quais *The Outsider* produz o efeito de autenticidade racial, que Wright era tão ávido por desconstruir, é mediante a visão árida das relações entre mulheres e homens negros que o livro apresenta, particularmente na primeira parte, *Pavor [Dread]*. Se Sarah Hunter, a sensata esposa de Bob, o cabineiro de trem, fornece algo como uma exceção a essas tendências, as relações desoladoras de Cross com sua esposa, sua mãe, namorada e filhos são representações detalhadas da incapacidade de um negro de formar laços emocionais com aqueles que lhes são mais próximos. Esses fracassos podem ou não refletir aspectos da própria vida do autor, embora seja provavelmente significativo que Cross seja atraído para a artista branca que se torna um canal para a discussão de Wright sobre os problemas da forma artística. Nas formas “aparentemente dissociadas” de sua pintura não objetiva, Cross descobre uma resposta semi-articulada às crises da existência moderna que é quase coincidente com a sua própria resposta. A intimidade entre eles a leva ao suicídio.

É importante considerar que a violência dos personagens de Wright não é um produto simples de sua masculinidade. A violência articula a negritude a um estilo distinto de masculinidade vivida, mas é também um fator na distinção entre negros e brancos. Ela medeia as diferenças raciais e mantém a fronteira entre

⁷⁵ Miriam DeCosta-Willis, “Avenging Angels and Mute Mothers: Black Southern Women in Wright’s Fictional World”, *Callaloo* 28, vol. 9, nº 3, verão de 1986, pp. 540-51; Maria K. Mootry, “Bitches, Whores and Woman Haters: Archetypes and Topologies in the Art of Richard Wright”, em R. Macksey e E. E. Moorer (orgs.), *Richard Wright: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1984); Sylvia H. Keady, “Richard Wright’s Women Characters and Inequality”, *Black American Literature Forum*, inverno de 1976, pp. 124-8; Diane Long Hoeveler, “Oedipus Agonistes: Mothers and Sons in Richard Wright’s Fiction”, *Black American Literature Forum*, verão de 1978, pp. 65-8.

comunidades racialmente segregadas e não-sincrônicas. Isto permitia a Wright perceber uma conexão entre a vida no Sul e as situações coloniais conflituosas, nas quais os universos sociais do colonizador e do colonizado se entrecruzam apenas na delegacia de polícia. Para Wright, a violência coloria a vida social negra como um todo. Ela era internalizada e reproduzida nas relações mais íntimas. Isto significava que as mulheres negras também podiam ser violentas e que outros tipos de brutalidade eram inerentes à visão de Wright da relação entre os pais negros e seus filhos. Ralph Ellison é convincente quando, em sua leitura de *Black Boy*, o primeiro segmento da história de vida de Wright, afirma que ele vinculava a reprodução desta violência a práticas educativas culturalmente específicas que poderiam, por sua vez, ser remontadas ao impacto do terror racial sobre a instituição da família negra no Sul:

Um dos métodos da família negra do Sul de proteger a criança é a surra severa — uma dose homeopática da violência gerada pelas relações entre negros e brancos. Essas surras, como as de Wright, eram administradas para o próprio bem da criança; um bem a que a criança resistia, dando assim às relações familiares uma tendência aculta ao medo e à hostilidade, que difere qualitativamente daquela encontrada nas famílias patriarcais de classe média, porque aqui a surra severa é administrada pela mãe, o que deixa a criança sem nenhum amparo dos pais. Ele deve sempre abraçar a violência juntamente com a ternura maternal, ou rejeitar, em seu modo desamparado, a mãe.⁷⁶

Este *insight* é valioso para o entendimento da obra de Wright, quer contribua ou não com algo para o entendimento do próprio

⁷⁶ Ellison, *Shadow and Act*, pp. 85-6.

Wright ou para construir uma teoria materialista do nascimento psicológico e das escolhas de objeto do sujeito negro. Ele não é citado aqui nem para desculpar a atitude sexista de Wright diante das mulheres, nem para legitimar os padrões abusivos de educação a que as famílias negras — como as famílias em geral — normalmente dão origem. O ponto chave é que Wright ligava a violência encontrada na esfera privada, doméstica, à brutalidade pública, ritual, que era um instrumento de administração política no Sul. Este terror público fazia mais do que ajudar a criar condições nas quais poderia medrar a violência privada. Ele era obscurecido pelo autoritarismo e violência domésticos que ele também exigia para que a ordem social coercitiva pudesse funcionar sem problemas. Ambos os tipos de brutalidade eram moldados pelos resíduos ativos da sociedade escrava, na qual se tornava difícil traçar linhas divisórias entre o público e o privado. Wright tratou tão extensivamente da violência rotineira entre negros e brancos, bem como no interior da comunidade negra, que James Baldwin utilizou uma discussão de sua obra para ilustrar uma observação mais geral sobre o lugar da violência na literatura negra: “Em muitos romances escritos por negros... existe um grande espaço onde deveria estar o sexo; e o que normalmente preenche este espaço é a violência”⁷⁷. Isso se tornou, durante muitos anos, uma linha crítica ortodoxa nas discussões da ficção de Wright.

De modo bastante análogo à apresentação contraditória da música negra e da cultura vernácula examinada anteriormente, a percepção de Wright da importância da violência na vida social negra era uma sede de sua irreduzível ambivalência para com a idéia de uma comunidade racial fechada e a ideologia da família que ajudava a reproduzi-la. Isto pode ser perdido quando o tema da violência é muito rapidamente monopolizado pela discussão dos sentimentos complexos e contraditórios que podemos chamar

⁷⁷ Baldwin, “Alas Poor Richard”, p. 151.

de misoginia de Wright. O complicado termo “misoginia” reúne uma série de questões que devem ser claramente diferenciadas antes de podermos compreender sua associação. Ele tem sido utilizado para esclarecer a crítica influente da família, que emerge tanto da ficção de Wright como de suas obras autobiográficas, particularmente de *Black Boy*. Ele é necessário para interpretar eventos como o terrível assassinato cometido por Bigger de sua namorada Bessie em *Native Son*, que fornece um exemplo notório de como Wright via seus personagens femininos e seus destinos. O termo também tem sido utilizado para vincular essas representações com relatos das próprias relações ruins de Wright com as mulheres negras que eram suas colaboradoras e parentes⁷⁸. Deixando em aberto, porém, a questão das visões de Wright sobre as mulheres, eu gostaria de sugerir que as tentativas de entender a complexa misoginia em sua obra devem incluir questões menos diretas como o reconhecimento das importantes diferenças em sua apresentação de mulheres negras e brancas. Essas tentativas também devem ser capazes de conectar essa misoginia irregular à inauguração pioneira por Wright de um discurso crítico sobre a construção da masculinidade negra, bem como às poucas declarações feministas ou protofeministas perturbadoras, que pontuam sua obra⁷⁹. Wright, por exemplo, começava seu discurso ao primeiro congresso da *Présence Africaine* lamentando a ausência de mulheres naquele evento:

Não sei quantos de vocês o notaram [mas] não tem havido mulheres aruando de modo vital e responsável a partir deste palanque [e] ajudando a moldar e mobilizar nossos pen-

⁷⁸ Margaret Walker, *Richard Wright: Daemonic Genius*. Nova York: Warner Books, 1988.

⁷⁹ Por exemplo, a antecipação, em *Pagan Spain*, das experiências das mulheres sob o fascismo pareceria ser uma anomalia a necessitar de alguma explicação.

samentos. Isto não é uma crítica da conferência, não é uma crítica de ninguém, é uma crítica que jogo sobre nós mesmos coletivamente. Quando e se realizarmos outra conferência — e espero que o façamos — espero que haja uma utilização efetiva da feminilidade negra no mundo para nos ajudar a mobilizar e congregar nossas forças. Talvez algum resquício de influência do passado tenha distorcido nossa atitude, ou talvez isto fosse uma omissão. Em nossa luta pela liberdade, contra grandes adversidades, não podemos nos permitir ignorar metade de nossa força, ou seja, a força das mulheres e sua colaboração ativa. Os homens negros não estarão livres até que suas mulheres sejam livres.⁸⁰

Essas palavras por si só sugerem que Wright pode ter sido denunciado de modo simplista demais como machista, cujo ódio profundo das mulheres também expressava sua profunda repulsa, embora às vezes reprimida, por todos os outros negros. Esta explicação grosseira e inadequada da misoginia de Wright tem um segundo aspecto. Ele é repetidamente desqualificado⁸¹ como fornecedor de uma ficção rudimentar, voltada para o protesto, que não só se recusa a validar as qualidades dinâmicas e vitais da cultura negra, mas nega legitimidade artística e política às iniciativas literárias afirmativas que são hoje dotadas de qualidades femininas. Wright é então posicionado em uma das alas da grande família das letras africano-americanas, ao passo que Zora Neale Hurston, a mulher identificada como seu oposto cultural e político, é colocada na outra. A perspectiva simplória e assertivamente

⁸⁰ *Présence Africaine*, nos 8, 9 e 10, junho-novembro de 1956, p. 348.

⁸¹ Henry Louis Gates Jr., “A Negro Way of Saying”, *New York Times Book Review*, 21 de abril de 1985; Barbara Johnson, *A World of Difference* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987). June Jordan foge a essa polarização em seu ensaio clássico “Towards a Black Balancing of Love and Hate”, em *Civil Wars* (Boston: Beacon Press, 1981).

feminina dessa autora é considerada como indicadora da direção de uma contraparte mais positiva à masculinidade superpolitizada e rude da obra mais pessimista e mais presunçosamente modernista de Wright. O conservadorismo dela corresponde ao bolchevismo desorientado dele, o respeito exagerado dela pela voz autêntica da população negra rural é interpretado como um antídoto bem-vindo à apresentação desdenhosa de Wright das experiências bestiais e desesperadas envolvidas em ser negro em algum galpão metropolitano. A famosa resenha feita por Wright do livro de Hurston, *Their Eyes Were Watching God*⁸² tornou-se um documento chave na sustentação deste conflito. Nela, Wright atacava o que ele via como falta de seriedade e o vazio da ficção inossa, contente em existir na “órbita segura e estreita na qual a América gosta de ver o negro morar: entre risos e lágrimas”. Seu veredicto desfavorável sobre Hurston tem sido freqüentemente citado como garantia para a polarização corrente mas inócua de hoje, que inibe a análise adequada de qualquer dos autores. Entretanto, a justificativa intelectual para identificar Wright pessoalmente com as manipulações assassinas de mulheres dos protagonistas de *Native Son* e de *Savage Holiday* simplesmente não se fundamenta.

Os que assumem essa perspectiva sobre Wright têm pouco a dizer sobre *Eight Men* [Oito Homens], sua antologia de peças fragilmente vinculadas pelo tema da masculinidade negra. Eles não discutem a possibilidade de que este valioso livrinho possa revelar alguma coisa das idéias de Wright sobre as relações de gênero, em geral, e sobre a virilidade e a masculinidade negra, em particular. Mas há em *Eight Men* um discurso sobre a masculinidade negra, e a sexualidade masculina que deve, no mínimo, complicar a narrativa convencional desses temas provocadores na obra de

Wright. O material reunido na antologia é vinculado por sua compreensão emergente do ponto de junção da negritude com a masculinidade. Das oito peças, “Man of All Work” [Homem Para Toda Obra] e “Man, God Ain’t Like That” [Homem, Deus Não É Assim] foram originalmente escritas como peças para o rádio, ao passo que “The Man Who Went to Chicago” [O Homem que Foi para Chicago] é mais diretamente autobiográfica, continuando a narrativa de *Black Boy*. Várias das outras histórias são versões truncadas de trabalhos mais longos inicialmente concebidos bem antes de *Eight Men* ser finalmente publicado em 1961. “The Man Who Saw a Flood” [O Homem que Viu uma Enchente], por exemplo, remonta a uma história chamada “Silt” [Sedimento], publicada em *New Masses* por Wright já em 1937, e “The Man Who Was Almost a Man” [O Homem que Era Quase um Homem] lembra uma história, de título parecido publicada na *Harper’s Bazaar* em janeiro de 1940. Esta encontra origens ainda mais remotas em *Tarbaby’s Dawn* [Alvorada do Impasse], um romance que Wright havia iniciado no começo dos anos 1930. “The Man Who Lived Underground” [O Homem que Vivia no Subterrâneo], que se pode considerar o mais acabado exemplar de ficção curta do autor, é apenas uma seção de um romance completo que foi rejeitado pela Harper and Brother em 1942 por ser curto demais. Esta diversidade de formas apresenta um desafio ao leitor que entenderia a coletânea como um todo unificado, ligado por mais do que a mera força da personalidade de seu autor. Ela exige que se dedique muita atenção às origens de cada trabalho e à história do plano de Wright de reuni-las desta maneira. Algumas das histórias haviam sido publicadas em um volume italiano anterior chamado *Five Men* [Cinco Homens]. Entretanto, o ímpeto imediato para o projeto mais amplo, que finalmente passaria a ser *Eight Men*, surgiu mais tarde, numa época em que, de acordo com a biografia escrita por Constance Webb, Wright estava passando por certo grau de dificuldade financeira e suas relações com seus editores e seu agente não eram tão harmoniosas como antes. Após a publicação de *The Long Dream* em revistas muito heterogêneas, também se dizia que

⁸² Richard Wright, “Between Laughter and Tears”, *New Masses*, 5 de outubro de 1937.

o *status* de Wright como mercadoria no mercado literário internacional havia sofrido. O tributo que esse período difícil cobrou de Wright levou um analista mais recente⁸³ a questionar o compromisso do autor com o projeto de *Eight Men* e a perguntar se, “deixado a si mesmo”, ele teria selecionado esta combinação de textos. O fracasso de Wright em concluir uma introdução ao volume, que poderia ter articulado a sua concepção da unidade temática, é visto como sinal importante de que os trabalhos eram, de fato, divergentes entre si, se não fundamentalmente incongruentes. O livro é então totalmente desqualificado como uma desesperada manobra comercial destinada a ressuscitar sua carreira cambaleante. O fato de que Wright pareça ter eliminado duas histórias, “Man and Boy” [Homem e Menino] e “Leader Man” [Homem Líder], da antologia original contendo dez histórias, por insistência de seu agente Paul Reynolds é interpretado como mais um comentário sinistro sobre o *status* rebaixado de um produto final nascido do cinismo e do desespero financeiro. Quaisquer que sejam as razões para a não-inclusão da introdução de Wright, o estado atual da literatura negra e da crítica literária exige que investiguemos mais profundamente a coerência de *Eight Men*. Desejo sugerir que o livro não possui unidade e que, como sugere seu título, seu conteúdo é unificado por meio do laço da masculinidade que conecta os oito protagonistas.

A primeira história da coletânea oferece um comentário irônico sobre a relação entre a virilidade e a aquisição de uma arma. Que tipo de masculinidade exige uma arma de fogo como confirmação?, pergunta Wright, vinculando o desejo desesperado de Dave de possuir um revólver ao contexto psicológico peculiar no qual ele adquire a consciência de si mesmo como homem negro distinto das mulheres negras à sua volta e dos homens brancos

que administram as relações sociais e políticas do Sul segregacionista. Em nenhum momento Wright procura celebrar a afirmação da associação feita por Dave de sua virilidade com o poder de tirar a vida. O tom da história é decididamente crítico, procurando problematizar o feixe de associações a partir do qual se processa a malfadada busca de Dave por uma arma.

“The Man Who Lived Underground” é uma história muito mais complexa, originalmente concebida no período entre *Twelve Million Black Voices* e *Black Boy*. Wright identificou sua importância para o seu próprio desenvolvimento, descrevendo-a como a primeira vez em que tentou ir além das histórias em preto-e-branco. O conto é particularmente notável por sua apresentação dos temas e suas preocupações com o modernismo estético — audaciosamente refundidos em um molde populista. Produto de uma cultura marcada pela violência bruta e pela arbitrariedade do racismo, o protagonista, Freddie Daniels, obtém uma medida do niilismo intuitivo que tanto fascinava Wright. Entretanto, apesar de seu isolamento radical e da natureza sitiada de seu dilema, ele é conhecido por ser um homem de família preocupado com o bem-estar de seus parentes imediatos, se não pela condição da comunidade racial mais ampla da qual se encontra profundamente apartado. De acordo com Michel Fabre, a relação de Daniels com sua família recebe proeminência ainda maior na longa seção de abertura do conto original, que continua inédito e inacessível. Nesta seção introdutória, a esposa de Daniels aparentemente está prestes a dar à luz quando ele é detido pela polícia e obrigado a uma confissão. Ele escapa do hospital-maternidade e foge para o esgoto. Sua preocupação excessiva com a mulher e a criança serve para enfatizar sua distância dos outros negros ao seu redor. Este estranhamento, visível mais adiante na narrativa na secreta observação de Daniels da igreja negra e seus rituais, também tem sido descrito como mais uma ilustração da repulsa fundamental de Wright pela visão de mundo de seus semelhantes raciais. É possível construir uma interpretação mais profunda dessa cena, na qual a memória impossível da própria escravidão é o

⁸³ David Bradley, Prefácio à reedição americana de *Eight Men*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 1987.

que condicionou a culpa coletiva da congregação e sua busca infrutífera da felicidade.

“Big Black Good Man” [O Grande e Bom Negro] é uma das várias histórias na coletânea que estão saturadas de uma variedade de humor que contradiz a reputação posterior de Wright como escritor abstrato e extremamente acadêmico. A história, ambientada em Copenhague em uma chuvosa noite de agosto, explora o modo como as ideologias racistas distorcem a interação social e geram mal-entendidos interculturais. Sua brincadeira central é fornecida pela evidente descontinuidade que as diferenças culturais introduzem entre os estilos contrastantes de masculinidade, desfrutados pelos dois personagens centrais da história. O homem branco, Olaf Jenson, acha que o gigante negro anônimo que chega ao hotel onde ele trabalha como porteiro da noite está prestes a estrangulá-lo. O marinheiro negro, na verdade, está apenas medindo o tamanho de colarinho de Olaf para as camisas que ele traz de presente em sua próxima visita. Tom, o homem no centro de “The Man Who Saw a Flood”, é outro marido e pai consciencioso bloqueado em um sistema de subordinação racial e exploração econômica que ele não consegue controlar e que qualifica estritamente o tipo de homem que ele é capaz de ser. Este tema é explorado ainda em “Man of All Work”, onde o humor novamente desempenha um papel importante e bastante inesperado na demonstração das maneiras pelas quais o racismo determina em parte o conteúdo dos papéis sexuais negros e a inter-relação entre exploração sexual e exploração do trabalho. Carl, o herói, é mais outro homem de família responsável, dando a seu bebê as mamadeiras da noite e cuidando de sua mulher doente. Ele não precisa tirar a vida de outra pessoa a fim de descobrir as coordenadas emocionais que lhe permitirão orientar a sua própria vida. Sob a pressão da pobreza, ele decide se vestir com as roupas de sua mulher e assumir o posto de cozinheira, arrumadeira e babá na abastada residência da família branca Fairchild. Ele é sexualmente assediado pelo marido e depois baleado pela esposa, que está com raiva de seu lascivo esposo. A crise na qual Carl travesti-

do enfrenta uma mulher branca nua levanta uma série de temas conhecidos na obra de Wright, embora neste caso sejam resolvidos sem a catástrofe habitual. “Man, God Ain’t like That” não trata do assassinato de um branco, mas de uma mulher branca e não diz respeito à diferenciação ao longo das fronteiras de gênero mas à capacidade do colonizado de distinguir o colonizador da divindade. Dessa vez, o assassino de Wright escapa à punição e o autor está claramente menos preocupado com a violência intrínseca às relações neocoloniais do que com a condição psicológica do neoproletariado africano de Paris, desgarrado naquela metrópole sem o equipamento cultural necessário para interpretar corretamente a experiência.

A capacidade dos grupos raciais de conviverem lado a lado, ainda que não sincronicamente e com concepções antagônicas do que constitui a realidade social, vincula esta história à que a sucede. Ambas se concentram nos “milhões de quilômetros psicológicos” que subdividem o mundo em componentes negros e brancos superpostos. Este conto apresenta outra tentativa de Wright de compreender a perspectiva dos africanos cuja cultura ele havia achado tão opaca ao escrever *Black Power*. A confluência entre raça, sexualidade e gênero também emerge novamente com força renovada na penúltima história, “The Man Who Killed a Shadow” [O Homem que Matou uma Sombra], um conto escrito no início do exílio de Wright em Paris. É um texto difícil para aqueles que procurariam defender Wright das acusações simplistas demais de ódio às mulheres. Como “The Man Who Lived Underground” e de fato como o romance *Native Son*, a história é baseada claramente em registros de testemunhos de tribunais escrupulosamente cotejados com um caso criminal concreto — o processo de Julius Fisher, um zelador negro da Catedral Nacional de Washington, sentenciado à cadeia elétrica em 1944 pelo assassinato de uma bibliotecária, Catherine Cooper Reardon. A criativa apropriação de sua história trágica por Wright é notável por sua marcante inversão da mitologia racista que designa o negro como predador e agressor sexual, pois é a mulher branca que

assume este papel agressivo na ocasião. A história é mais uma tentativa enviesada de retratar a dinâmica distintamente psicosexual do antagonismo racial.

A história final em *Eight Men*, “The Man Who Went to Chicago”, é uma pequena fração da autobiografia de Wright. A decisão um tanto arbitrária de seu editor de terminar a narrativa de *Black Boy* com a viagem para o Norte deixou inédita uma grande quantidade de material. Wright utilizou parte desse material em “I Tried to Be a Communist” [Eu Tentei Ser um Comunista], sua contribuição a *The God That Failed* [O Deus que Falhou]. O texto integral da segunda parte acabou sendo publicado separadamente como *American Hunger* [Fome Americana]. A inclusão de uma declaração autobiográfica de Wright ao final de uma antologia de ficção é uma estratégia que precisa ser explicada. A continuidade entre ficção e autobiografia e a articulação de história pessoal com ficção são importantes motivos culturais e estéticos nas letras africano-americanas. Mas a história de encerramento de Wright serve não só para posicionar o autor em relação ao texto como um todo, mas para acentuar sua visão de uma comunidade racial mais marcada por seus conflitos e hostilidades internas do que por idéias de mutualidade ou companheirismo. O relato deprimente de relações de exploração e abuso entre os agentes masculinos da sociedade funerária negra e as mulheres pobres das quais eles coletam taxas fornece um bom exemplo da fria disposição de Wright de lavar em público a roupa suja da raça. O fato de que ele revela sua própria participação neste terrível sistema o condena aos olhos daqueles que anseiam por representações bucólicas da vida social negra. Entretanto, seu próprio comportamento é discutido num tom de perplexidade e vergonha. As insinuações profeministas neste relato não devem ser tomadas como ainda outro transbordamento de sua auto-aversão racial:

Alguns agentes eram depravados; se eles tinham seguros a pagar para uma mulher negra doente e se a mulher estivesse apta a ter relações sexuais com eles, eles insistiriam

nisto, utilizando o dinheiro do seguro como suborno. Se a mulher se recusava, informariam ao escritório que a mulher simulava doença. A mulher negra mediana se submeteria porque precisava muito do dinheiro.⁸⁴

Se a relação entre mulheres e homens negros eram ruins, a interação entre os homens negros entre si dificilmente era melhor. A história é concluída com a narrativa fria e entorpecente de suas experiências trabalhando com três outros negros como oficial de dia em um instituto de pesquisas médicas ligado a um dos maiores e mais ricos hospitais de Chicago. Dois novos temas relevantes ao comentário de Wright sobre a modernidade emergem deste episódio. O primeiro é a exclusão dos negros das práticas desta instituição científica moderna e seu regime de conhecimento. O segundo é a crescente percepção de Wright de que os trabalhadores negros neste templo secular estão, em muitos sentidos, mais próximos dos animais submetidos a experiências no laboratório do que dos médicos brancos que supervisionam a pesquisa:

Meu interesse no que estava acontecendo no instituto intrigava os outros três negros com quem eu trabalhava. Eles não sentiam nenhuma curiosidade pelas “coisas dos brancos”, ao passo que eu desejava saber se os cães que estavam sendo tratados de diabetes estavam melhorando; se os ratos e camundongos nos quais se havia induzido câncer mostravam algum sinal de resposta ao tratamento. Eu desejava saber qual princípio estava por trás dos testes de Ascheim-Zondek que estavam sendo feitos em coelhos, os testes de Wasserman que eram realizados em preás. Mas quando fiz uma pergunta tímida, descobri que até os médicos judeus haviam aprendido a imitar o método sádico de humilhar o negro que os outros haviam cultivado.

⁸⁴ *Eight Men*, p. 189.

“Se você souber muita coisa, rapaz, o seu cérebro pode explodir”, disse um médico certo dia.⁸⁵

Neste contexto, Wright descreve uma briga entre dois de seus colegas de trabalho, Brand e Cooke. Ele apresenta o conflito crônico entre esses homens como símbolo comovente das dificuldades envolvidas em se manter intimidade autêntica entre negros:

Talvez Brand e Cooke, carecendo de interesses que pudessem absorvê-los, indispondo-se como crianças em torno de ninharias, simplesmente inventassem seu ódio recíproco a fim de ter alguma coisa com que se ressentirem profundamente. Ou talvez houvesse neles uma vaga tensão que brotava de seu modo de vida cronicamente frustrante, uma dor cuja causa não conhecessem e, como aqueles cães sem cordas vocais, rodopiavam e tentavam morder o ar quando a antiga dor os abatia.⁸⁶

Um confronto físico explosivo entre esses dois coloca em risco esta pequena comunidade racial, pois resulta na quase destruição do laboratório onde trabalham. Em outra demonstração do senso de humor supostamente ausente em Wright, ele avalia as conseqüências para o conhecimento científico provocadas pela redistribuição aleatória dos animais que os homens haviam previamente classificados em categorias específicas para fins da pesquisa médica. O estado semiconsciente no qual a ordem da dominação racial passou a recorrer se mostra produzindo graves efeitos, tanto sobre os participantes dominantes como sobre os subordinados quando os médicos engajados na pesquisa não conseguem notar que os animais foram trocados de lugar.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

Talvez os artistas negros experimentem a comunidade por meio de um paradoxo especial. Ela lhes fornece certas proteções e compensações, embora também seja uma fonte de constrangimento. Ela os dota de um direito imaginativo de elaborar a consciência da adversidade racial ao mesmo tempo que os limita como artistas à exploração dessa adversidade. As imagens marcantes do antagonismo intra-racial em “The Man Who Went to Chicago” apresentam a conclusão inevitável de que, nas condições de extrema privação e tensão, que definem os limites do mundo moderno para os negros, a identidade racial não garante nada em termos de solidariedade ou associação fraternal. Esta ainda é uma mensagem a que se deve dar séria consideração.

De todos os textos de Wright, é *Pagan Spain* que está mais diretamente voltado às questões de subordinação social das mulheres. Mas seu tratamento mais desenvolvido e sistemático da questão da masculinidade negra aparece em seu último romance publicado⁸⁷, *The Long Dream*, um livro que tem sido negligenciado e que pode ser considerado sua tentativa mais acabada e bem-sucedida de escrever um romance filosófico no jargão negro.

Wright foi atacado por sua aparente incapacidade para apresentar em sua obra uma comunidade negra viva e em funcionamento. *Native Son*, *The Outsider* e até *Lawd Today* desapontam a demanda ilegítima de imagens positivas da sociabilidade negra que ele se compraz em repudiar. Onde aparece a comunidade, ela é normalmente movida por conflitos, como no laboratório do hospital. As pessoas estão presas entre si em virtude dos profundos desacordos que constantemente embarçam as asserções de uma cultura racial comum. Entretanto, *The Long Dream* apresentava o retrato de uma comunidade negra total e dinâmica para Wright. O preço dessa breve imagem orgânica e sistemática foi caro em função do profundo fascínio de Wright por sua estratificação eco-

⁸⁷ Um romance final inédito, “Island of Hallucination”, é mantido no Beinecke Archive na Yale University.

nômica, sexual e cultural. O livro é um romance de formação, centrado na vida de Rex “Fishbelly” Tucker. Nós o vemos crescendo em virilidade por meio de uma série de interações com seus parentes, colegas e diferentes adultos e instituições, tanto negros como brancos. Wright apresentava a comunidade sulista de Fishbelly sem fazer nenhuma concessão às pressões para produzir uma visão bucólica. A homofobia, misoginia e outros atributos anti-sociais da vida negra eram mais uma vez revelados de um modo que deve ter conquistado poucos amigos para Wright e atraído a acusação de traição, bem como a sugestão de que ele estava fora de contato com os padrões mutáveis da vida no Sul. Nem todos esses traços sociais negativos eram diretamente explicáveis como efeitos do racismo. Não há nada de automático nas escolhas que seus personagens fazem para reproduzir arranjos sociais que funcionam contra os seus próprios interesses. Existe sempre margem para reflexão e oportunidades para a ação política negra. Várias cenas nas quais Fishbelly e seus amigos adolescentes atormentam Aggie West, um rapaz efeminado que é pianista da igreja e que eles acreditam ser homossexual, tipificam a determinação de Wright de desmontar os códigos e as convenções da literatura positiva, que sugere que os sentimentos de comunidade e identidade racial são espontaneamente produzidos:

“Anda, crioulo esquisito!” gritou Zeke. “Cai fora!”

Os lábios de Aggie se apartaram, mas ele não se moveu nem falou. A histeria fez Sam avançar e arrancar o taco de beisebol da mão de Fishbelly. Erguendo o taco, Sam golpeou o peito de Aggie. Tony, Zeke e Fishbelly chutaram, estapearam e socaram Aggie...

“*Eu tentei matar ele*”, disse Tony com os dentes cerrados...

“*Droga, talvez a gente não devesse ter feito isso*”. Tony estava arrependido...

“*Nós tratamos ele como os brancos tratam a gente*”, murmurou Zeke com uma risada de auto-acusação.

“*Nunca pensei nisso*”, admitiu Sam, franzindo o cenho.⁸⁸

Grande parte do livro é ocupada com uma exploração da relação entre Fishbelly e seu pai, o agente funerário Tyree. Tyree é um dos dois cidadãos negros notáveis que exercem controle sobre o gueto em colaboração formal com um grupo de brancos corruptos locais, que repartem os lucros de seus esquemas ilícitos e manipulam o sistema local da justiça criminal para manter esse arranjo. A dinâmica filosófica e psicológica central do livro é constituída pelo interesse de Wright na luta entre senhor e escravo que explorei no capítulo 2 por meio dos escritos de Frederick Douglass. Na perspectiva de Wright, essa relação é ampliada e socializada. Sua dialética de dependência e reconhecimento é apresentada como a base contínua da vida social e econômica no Sul segregacionista. Tyree desempenha os rituais de dependência que os brancos foram treinados para esperar dele e de outros como ele, mas ele o faz a fim de manipulá-los. A margem de que ele desfruta para dominá-los não pode ser comparada ao poder da ordem institucional que eles controlam, mas é certamente significativa. Ele é um ator excepcional nos papéis requeridos pela subserviência, na verdade tão habilitado que seu filho inicialmente interpreta mal esses desempenhos de subalternidade racial:

Fishbelly agora compreendia; seu pai estava prestando humilde deferência ao homem branco e sua “encenação” era tão perfeita, tão aparentemente espontânea, que Fishbelly estava estupefato. Este era um pai que ele jamais conhecera, um pai a quem abominava e não desejava conhecer. Tyree entrou na sala e olhou para ele com os olhos de um estranho e depois se virou para observar o homem branco que se afas-

⁸⁸ Wright, *The Long Dream*. Nova York: Harper, 1987, p. 36; ver também pp. 204-5.

tava. Quando o homem branco entrou por um canto do corredor, Fishbelly viu uma mudança engolfar a face e o corpo de seu pai: os joelhos de Tyree perderam sua postura curvada, suas costas se endireitaram, seus braços penderam normalmente para os lados e aquela expressão distraída, tola, neutra, desapareceu e ele agarrou e esmagou Fishbelly de encontro a si.⁸⁹

A relação paterna no centro do livro é reproduzida em todos os demais níveis da hierarquia racial que governa sua cidade. Equipado de uma teoria psicológica derivada de sua leitura de Mannoni, além de seu entendimento de Hegel via Kojève, Wright enfatiza os aspectos filiais da relação de Tyree com as figuras de autoridade brancas, que são seus parceiros no bar e bordel por ele tocados. Essa relação não é apenas uma relação na qual os negros são infantilizados por aqueles que os dominam, mas uma relação na qual interpretam o papel de criança como meio de atrair certas respostas úteis de seus dominadores brancos. O desempenho de Tyree funciona porque ele é capaz de manipular o eu cindido, que tem estado no cerne de nossa investigação sobre a abordagem da modernidade por Wright. O papel de subserviência racial desempenhado torna-se uma arma nas mãos de Tyree; “o arpão de suas afirmações emocionais” cravado “no coração do homem branco”⁹⁰. A capacidade de atrair esta compaixão volátil dos brancos é algo que Wright atribui explicitamente à relação senhor/escravo que sobrevivia como traço estruturador central da vida social no Mississippi:

Com toda a força de seu ser, o escravo estava combatendo o senhor. Fishbelly viu que o olhar terrível nos olhos do chefe estava tão igualmente dividido entre o ódio e a pie-

⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 264.

dade que ele não sabia o que o chefe faria; o chefe poderia apenas ter sacado sua arma e atirado em Tyree assim como poderia tê-lo abraçado... Tyree começou a escolher o momento de seus passos; deixou pender a cabeça, os olhos baixos observando o homem branco emocionalmente esgotado, como um gato seguindo as corridinhas de um rato encurralado. O chefe se virou, sem olhar para nada ou ninguém. Fishbelly sabia que Tyree estava ponderando se encenava mais; em seguida, ele suspirou e ficou em silêncio.⁹¹

Essas encenações induzem uma ambivalência nos brancos a que estão dirigidas e podem ser comparadas à atração e repulsa que os negros sentem por brancos e brancura e culmina em uma simbiose peculiar. Wright não estava sugerindo que os negros eram igualmente responsáveis com os brancos por este estado de coisas, mas sublinhava a medida na qual seus destinos, como suas histórias, eram interligados. Isso é explorado ainda por meio de um episódio crucial, quando Tyree apresenta seu filho aos ritmos distintivos da idade adulta dos homens negros. Chris, um jovem negro de quem Tyree havia cuidado, é linchado em decorrência de seu envolvimento aparentemente consensual com uma mulher branca. Tyree, em seu papel de agente funerário da cidade, discute o sentido desse terror ritual com seu parceiro de corrupção, o médico local. Juntos, os dois velhos tentam impelir o rapaz para a maioria emocional e psicológica por meio de um confronto pavoroso com o cadáver mutilado. Este é o primeiro dos diversos encontros formadores de Fishbelly com a morte:

“A genitália se foi”, entoou o médico.

Fishbelly viu um borrão escuro coagulado em um buraco escancarado entre as coxas e, num reflexo defensivo, baixou nervosamente as mãos para sua própria virilha...

⁹¹ *Ibid.*, pp. 264-5.

“Não bastava matá-lo. Tinham de mutilá-lo. Você pensaria que o nojo os teria levado a deixar em paz essa parte do rapaz negro... Não! Ter a chance de mutilá-lo fazia parte do motivo pelo qual o mataram. E você pode apostar que muitas mulheres brancas estavam observando com avidez quando eles fizeram isto...”

“Você precisa estar terrivelmente atraído por uma pessoa, quase apaixonado por ela para mutilá-la dessa maneira. Eles nos odeiam, Tyree, mas eles também nos amam; de uma maneira meio pervertida, eles nos amam...”⁹²

A análise do legado de Wright tem sido empobrecida em decorrência de ser ele por demais identificado com as mesmas definições estreitas da expressão cultural racializada que ele lutava para subverter. A parte de sua obra que resiste à assimilação ao grande cânone etnocêntrico da literatura africano-americana não tem sido lida e grande parte dela está agora fora de catálogo. Em ambos os lados do Atlântico, os historiadores da literatura e filosofia européias têm manifestado pouco interesse por sua obra ou por sua relação com os escritores e as escolas de expressão daquele continente, com os quais ele interagiu. Simone de Beauvoir, por exemplo, pode ter creditado ao impacto do entendimento de Wright da raça e do racismo sua capacidade para conceber *O segundo sexo*, mas as implicações desta ligação para a política contemporânea permanecem inexploradas e negligenciadas⁹³. Os historiadores das idéias e dos movimentos geralmente têm preferido permanecer nos limites da nacionalidade e da etnia e têm demonstrado pouco entusiasmo para conectar a vida de um movimento com a de outro. O que significaria ler Wright inter-

textualmente com Genet, Beauvoir, Sartre e os outros parisienses com quem ele manteve diálogo?

Examinar sua rota do particular para o geral, da América para a Europa e a África, certamente nos tiraria de uma posição em que temos de escolher entre as alternativas insatisfatórias do eurocentrismo e do nacionalismo negro. A primeira ignora Wright, a segunda diz que tudo o que aconteceu com ele após ele ter deixado a América não tem valor para a libertação negra. Wright não era um adepto da metafísica ocidental que, por acaso, era negro, nem um africano-americano étnico cuja identidade africana essencial se afirmou para animar sua crítica abrangente do radicalismo ocidental. Talvez mais do que qualquer outro escritor ele tenha demonstrado como a modernidade era o período e também a região em que cresceu a política negra. Sua obra articula simultaneamente uma afirmação e uma negação da civilização ocidental que o formou. Ela continua a ser a mais influente expressão da dualidade vernáculo/forasteiro cujas origens traçamos a partir da escravidão.

⁹² *Ibid.*, pp. 78-9.

⁹³ Deidre Bair, *Simone de Beauvoir* (Londres: Cape, 1990), pp. 388-9; A. Madsen, *Hearts and Minds* (Nova York: Morrow, 1977), p. 134.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- 2 Live Crew, 176-9
 Above the Law, 178
 Adorno, T. W., 97, 157, 211-2,
 384, 396
 África do Sul, 186, 279, 371-2,
 395
 Alemanha, 142, 223, 258, 262,
 264, 405
 Ali, Shahrazad, 362-3
 American Colonisation Society
 [Sociedade Americana de
 Colonização], 70-1
 Anderson, Perry, 111
 Andrews, William L., 151-2
Anglo-African, The, 68
 Apache Indian, 174
 Appiah, Kwame Anthony, 41, 359
 Asante, Molefi Kete, 66, 353, 355-
 6, 359
 Assing, Otilia, 135
 Auld, Thomas, 136-7, 152
 Average White Band, 213
 Bad Brains, 206
 Baker Jr., Houston A., 41, 203,
 244, 247, 297, 374, 418
 Baldwin, James, 281, 283, 328,
 331, 378, 403-4
 Baltimore, 53, 152
 Bandung, Conferência de, 286
 Baraka, Amiri, 123-4, 327
 Bastide, Roger, 14
 Bataille, Georges, 327
 Baudelaire, Charles, 109, 125, 281
 Baudrillard, Jean, 214
 Bauman, Zygmunt, 27, 93, 104-5,
 383, 397-9
 Beaconsfield, Lord, 202
 Beauvoir, Simone de, 348
 Bell, Bernard, 299
 Benhabib, Seyla, 27, 95-6
 Benjamin, Walter, 31, 125, 351,
 373, 384, 396, 406
 Bennett, Gwendolyn, 63
 Benson, George, 218
 Berman, Marshall, 27, 104, 109-
 14, 194
 Bernal, Martin, 134, 357, 401
 Besant, Annie, 62, 279
 Bíblia, 23, 95, 246, 374
 Big Daddy Kane, 218
 Bismarck, Otto von, 62, 91, 262
 Black Ark, 213
Black Metropolis, 291, 311
 Black Power, 17, 24
 Blake, William, 50
 Blyden, Edward Wilmot, 75, 92,
 131, 224, 299, 361, 388-94
 Boas, Franz, 14, 227
 Bootsy (ver Collins, Bootsy)
 Bradley, David, 336, 413
 Braidotti, Rosi, 108
 Brasil, 9-10, 12, 355, 372
 Brion Davis, David, 115, 117-8
 Bright, John, 12

Britânia, 56
 Broderick, Francis, 262, 273
 Bronx (Nova York), 211, 216
 Brooklyn (Nova York), 231
 Browder, Earl, 317
 Brown, James, 213, 221, 371, 376
 Brown, William Wells, 61, 68, 70,
 141, 185, 259, 388
 Burke, Edmund, 45, 47, 49
 Burning Spear, 387
 Byrd, Donald, 63
Cabana do Pai Tomás, A, 78, 187,
 255
 Cachoeira (Bahia), 23
 Calhoun, Lena, 264
 Cambell, Luther, 176-7
 Cambridge, 61, 241
 Campbell, Robert, 68
 Canadá, 63-4, 73, 78-9
 Carby, Hazel, 41, 191, 418
 Caribe, 11, 36, 38, 58, 65, 173,
 197-8, 220, 242, 371
 Caribe dinamarquês, 388
 Carlyle, Thomas, 49-50, 109, 230
 Cato Street, conspiração de, 51
 Cayton, Horace, 291, 311
 Certeau, Michel de, 60, 210-1
 Chambersburg (Pensilvânia), 69
 Charles, Ray, 380
 Charlestown (Virgínia), 69
 Chicago, 14, 197-8, 218, 276, 284,
 291, 296, 299, 311, 341, 353,
 367
Chicago Defender, 273
 Cícero, 252, 392
 Clapton, Eric, 194
 Clifford, James, 61, 260, 418
 Clinton, George, 376
 Clore Gallery, 54
 Clube do Livro do Mês, 282
 Coffin, Levi, 143-5, 147-8
 Collins, Bootsy, 55
 Colombo, Cristóvão, 59
 Colonial Seamen's Association
 [Associação dos Marinheiros
 Coloniais], 63
 Compton's Most Wanted, 178
 Cone, James, 385, 402
 Congresso Universal das Raças
 (Londres, 1911), 279, 399
 Cooper, Anna, 63
 Cooper, Craig T., 213
 Copérnico, Nicolau, 114
 Covey, Edward, 135-6
 Croce, Benedetto, 274
 Crouch, Stanley, 403-4
 Crummell, Alexander, 61, 73, 78,
 95, 131, 202, 245, 270-1, 280,
 299, 361
 Cruse, Harold, 403
 Cuba, 79, 81
 Cuffay, William, 51
 Cunard, Nancy, 191-2
 Davidson, William "Black", 51
 Davis, Charles, 327
 Davis, Miles, 200-1, 218, 379
 De La Soul, 178
 Defoe, Daniel, 11
 Delany, Martin Robison, 38, 61-2,
 65-82, 84-5, 91-2, 95, 131,
 148, 224, 233, 239, 273, 357,
 361, 363, 387, 406
 Deleuze, Gilles, 80, 85 ✓
 Denmark Vesey, 53-4
 Descartes, René, 115, 121, 353
 Detroit, 63-4, 199
 Dickens, Charles, 109
 Dinamarca, 62, 338
 Diop, Alioune, 366
 Diop, Cheik Anta, 356
 Dostoiévski, Fiódor, 109, 324, 391

Douglass, Frederick, 12, 31, 53-4,
 61, 63, 66, 69, 92, 101, 131-43,
 149-54, 160-1, 217, 224, 229,
 233, 258, 269, 289, 345, 368
 Dread, Mikey, 58
 Drummond, Tim, 221
 Du Bois, W. E. B., 9, 28-9, 56, 62,
 64, 83, 91, 100, 126, 142, 154-
 5, 187-9, 191, 202, 223-58,
 260-74, 176, 279-80, 285, 289,
 307, 359, 361, 368-9, 394, 412,
 416
 Dublin, 367
 Dunn, Donald "Duck", 221
 Egito, 67, 134-5, 353, 386
 Eli, Bobby, 221
 Eliot, T. S., 50
 Elkins, Stanley, 398
 Ellison, Ralph, 168-9, 223, 288,
 300, 330, 376-7
 Equiano, Oluadah, 51
 Escócia, 101, 131
 Eslovênia, 395
 Espanha, 289
 Ésquilo, 255
 Etiópia, 67
 Euclides, 389
 Eyre, governador Thomas, 48
 Fabre, Michel, 327, 337
 Faneuil Hall, 142
 Fauset, Jessie, 63
 Fausto, 259
 Ferney (França), 259
 Feuerbach, Ludwig, 135
 Fisher, Julius, 339
 Fisk, Jubilee Singers da (ver Jubilee
 Singers)
 Foster, Stephen, 79
 Foucault, Michel, 128, 160, 209 ✓
 Franklin, Aretha, 221
 Freedmen's Bureau [Comitê dos
 Homens Libertos], 245
 Frente Negra Brasileira, 18
 Freud, Sigmund, 24, 300, 321, 370
 Funki Dreds, 58
 Gaines, Archibald K., 144
 Gana, 233, 284, 290
 Gandhi, Mahatma, 279
 Garner, Margaret, 143-7, 408
 Garnet, Henry Highland, 101
 Garvey, Marcus, 54, 60-1, 359,
 386
 Gates Jr., Henry Louis, 41, 44-5,
 177, 247
 Gaye, Marvin, 199
 Genet, Jean, 349
 George, Nelson, 89, 195, 200
 Ghetto Boys, 178
 Gillespie, Dizzy, 218
 Gilman, Sander, 44-5
 Gladstone, William Ewart, 187-8
 Glissant, Edouard, 12, 33, 85, 162,
 171
 Goethe, Johann Wolfgang von,
 109, 135
 Gold, Mike, 317
 Gorée, ilha de (Senegal), 23
 Graham, Larry, 221
 Great Barrington (Massachusetts),
 230
 Grécia, 134-5, 389
 Grupo de Exploração do Vale do
 Níger [*Niger Valley Exploring
 Party*] (1859), 78
 Guattari, Félix, 80, 85 ✓
 Guerra Fria, 16-7, 23
 Gueto de Varsóvia, 403
 Habermas, Jürgen, 27, 102-4, 109-
 10, 114-7, 212, 367 ✓
 Haiti, 11, 53, 61, 169, 256, 393
 Hall, Stuart, 41, 179

Harlem (Nova York), 190, 322, 393, 403
Hathaway, Donny, 379-80
Hegel, G. W. F., 45, 101, 109, 112, 115-8, 122-4, 126, 135-6, 140, 152, 159, 262-3, 267, 299, 324, 346
Heidegger, Martin, 323
Henderson, David, 194
Hendrix, Jimi, 193-6, 221
Heráclito, 288
Herder, Johann Gottfried, 91, 299, 391
Heródoto, 389
Herzen, Alexander, 109
Hibbler, Al, 376
Highlife, 371
Hill Collins, Patricia, 119-22
Hitler, Adolf, 311
Hobsbawm, Eric, 56
Holiday, Billie, 379
Holmes, Oliver Wendell, 70
Holocausto, 396-8, 400, 404
Homero, 389
hooks, bell, 27, 105, 164, 260, 417
Horne, Lena, 264
Hose, Sam, 235
Hughes, Langston, 54, 300
Hume, David, 45, 316
Hurston, Zora Neale, 191-2, 333-4
Husserl, Edmund, 305, 324
Ice Cube, 179
Ice T, 218
Igreja Africana Metodista Episcopal, 80
Impressions, The, 197
Índia, 50, 279
Israel, 182, 385, 395
Itália, 63, 148, 282
Jackson, Jesse, 217
Jackson, Michael, 207, 351, 386
Jamaica, 49, 51, 60, 174, 178, 197, 355
Jamerson, James, 94, 221
James, C. L. R., 30, 41, 56, 169, 304, 411
James, George, 135, 356
James, William, 267
Jameson, Fredric, 27, 102, 367, 384-5
Jazzie B, 58, 180
JBs, The, 58
Johnson, Charles, 406, 410-1
Johnson, James Weldon, 157, 192, 255, 256-8, 260, 268, 379
Johnson, Robert, 223, 379
Jones, Leroi, 124, 208
Jones, Quincy, 217, 220-1
Jordan, Louis, 300
Jubilee Singers, 182-93, 230-1, 246, 372, 418
Jungle Brothers, 178
Kafka, Franz, 384
Kant, Immanuel, 45, 115
Karenga, Maulana, 362
Kaye, Carol, 221
"Keep On Moving", 58-9, 223
Keil, Charles, 376
Kemet, 353, 355, 359
Kent, George, 283, 288
Kentucky, 143, 146, 150
Kierkegaard, Sören, 304-5, 323
King, Albert, 221
King Jr., Martin Luther, 123, 279, 380, 386, 402
Kingsley, Charles, 49
Kingston, 14, 51, 211
Kirk, Rahsaan Roland, 196
Kojève, Alexander, 346
Kool DJ Herc, 211
Kool G Rap, 157
Kool Moe D, 218

Kristeva, Julia, 164, 357
Kropotkin, Peter, 62
KRS1, 178
Ku Klux Klan, 275
Kuti, Fela, 371
Kwanzaa, 362
Lacan, Jacques, 140
Lagos, 371
Larsen, Nella, 62
Laws, Ronnie, 212-3
Lee, Spike, 200
Lei do Escravo Fugitivo [*Fugitive Slave Act*], 144
Leman, Iago, 259
Lerner, Richard M., 399
Levi, Primo, 400
Levin, Rahel, 135
Levinas, Emmanuel, 94, 398
Lewis, Edmonia, 63
Lewis, Wyndham, 272-4
Libéria, 58, 70, 72, 75, 169, 242, 361, 389-90
Linebaugh, Peter, 51, 53-4, 57, 188, 396, 418
LL Cool J, 216
Locke, Alain, 190-1
Locke, John, 115, 316
Lohengrin, 272
Londres, 256, 279-80, 368, 375, 399
Love, Monie, 180
Lukács, Georg, 84, 118
Lynch, Hollis, 390
Lyotard, Jean-François, 401
Macka B, 197
Maillou Jones, Lois, 63
Mandela, Nelson, 197-8
Mannoni, Octave, 322-3, 327, 346
Marley, Bob, 12
Marsalis, Wynton, 200-1
Martinica, 256

Mary Jane Girls, 216
Marylebone Reading Society, 52
Matisse, Henri, 274
Mayfield, Percy, 197, 380-2
McAdoo, Orpheus Myron, 372
McCalman, Iain, 51-2
McCrae, Gwen, 216
McFeely, William, 135
McKay, Claude, 54
Melle Mel, 218
Mercer, Kobena, 171, 207
Middle Passage, 38, 61, 79, 260, 355, 368, 406, 411, 414
Mill, J. S., 316
Moisés, 274, 386
Montesquieu, 45, 107, 110
Morant, rebelião da baía de, 49-50
Morris, William, 62
Morrison, Toni, 143, 167-8, 404, 406
Morton, Samuel, 70, 134
Muller Hill, Benno, 399
Murray, Charles Shaar, 194
Nabuco, Joaquim, 12
Nashville (Tennessee), 230
Negro Worker, 62
Nehru, Pandit, 285
New Haven (Connecticut), 220
New Masses, 335
New Orleans, 144
Newmark, Andy, 221
Nietzsche, Friedrich, 31, 33, 45, 115, 142, 306, 321, 323-4, 402
Nigéria, 72, 372
Nino, Pedro, 59
Nkrumah, Kwame, 290, 360
North Star, 69
Nova York, 195
Ohio, 144
Oliver, Paul, 300
Padmore, George, 54, 62

Paris, 63-4, 85, 107, 125-6, 218,
256, 259, 287, 289, 296-7, 305,
310, 327, 349, 365-6, 368, 393
Parker Remond, Sarah, 63, 68, 148
Parsons, Lucy, 62
Patterson, Orlando, 140
Peterloo, massacre de, 52
Phillips, Esther, 380
Phillips, Wendell, 142
Picasso, Pablo, 274
Pissarro, Camille, 391
Pitts, Helen, 134
Poor Righteous Teachers, 178
Présence Africaine, 287, 290, 332-
3, 365-6, 393
Priest, Maxi, 180
Proctor, Robert, 399
Proust, Marcel, 274
Prússia, 262, 264
Raboteau, Albert, 386
Rainey, Chuck, 221
Rainha de Sabá, 385
Rakim, 177
Rampersad, Arnold, 233, 247,
273, 297-8
Reardon, Catherine Cooper, 339
Rebel MC's, 354
Rediker, Marcus, 53
Reynolds, Paul, 336
Riley, Teddy, 58
Rio de Janeiro, 14
Robeson, Paul, 300
Robinson, Cedric, 241
Robinson, John, 221
Rodriguez, Rico, 14
Rosskam, Edwin, 295
Rousseau, Jean-Jacques, 77, 110,
115
Royal Academy, 55
Rushdie, Salman, 48-9, 98
Ruskin, John, 49, 54
Sagoo, Bally, 174
Salgado, Plínio, 18
Salomão, 385
Salvador (Bahia), 23
São Domingos, 53
Santos, Arlindo Veiga dos, 18
Sartre, Jean-Paul, 124, 281, 327
Schopenhauer, Arthur, 45, 101
Scott, Sir Walter, 131
Seattle, 218
Segundo Congresso de Escritores e
Artistas Negros (Roma, 1959),
365
Seminário Teológico Fairmount,
145
Senghor, Léopold Sédar, 249
Seroff, Doug, 186, 188
Serra Leoa, 58
Shaftesbury, Duque de, 66, 183
Sharpe, Jenny, 50
Shepperson, George, 393
Shohat, Ella, 384
Simmel, Georg, 279, 399 ✓
Sims, J. Marion, 69
Sionismo, 22, 382, 384, 387, 390,
394
Sociedade Feminina Antiescravidão
de Salem, 148
Sombart, Werner, 279
Soul II Soul, 58-9, 180, 223
Souza, Raul de, 14
Spence, Thomas, 52
Spencer, Herbert, 228
St. Thomas, 388, 391
Stalin, Josef, 315
Stein, Gertrude, 297
Stepto, Robert B., 133, 247, 256,
268-9
Stone, Lucy, 145-8
Stone, Sly, 221

Stowe, Harriet Beecher, 12, 78,
133, 187
Suécia, 63
Swift, Jonathan, 50
Takaki, Ronald, 133, 141
Taylor, Samuel Coleridge, 249
Temperton, Rod, 221
Tennessee, 230, 236, 252
Thompson, E. P., 50, 56
Tim Dog, 178
Tönnies, Ferdinand, 279
Treitschke, Heinrich von, 62, 91,
262
Tribe Called Quest, A, 178
Truth, Sojourner, 142
Turner, J. M. W., 54-6, 59, 79
Turner, Nat, 136
Turner, Victor, 269
Underground Railroad, 143, 145,
386
Universidade de Atlanta, 235, 245
Universidade de Harvard, 70, 232,
273
Universidade Fisk, 183, 227, 230-2
Unter den Linden, 273
Vaughan, Sarah, 218
Vitória, Rainha, 187
Voltaire, 45, 259
Wailers, The, 175, 197, 223
Warrington (Inglaterra), 148
Washington, Booker T., 240, 244-
5, 252, 268
Weber, Max, 115 ✓
Wedderburn, Robert, 51-2
Weekly Anglo-African, 68
Wells, Ida B., 62, 64
Wertham, Frederic, 322
Wesley, Fred, 14
West, Cornel, 27, 41, 64, 105,
123, 267
Wheatley, Phyllis, 62, 169
Wheeler, Caron, 180
Wilhelm II, Kaiser, 62
Williams, Deniece, 197
Williams, Raymond, 48-50
Williams, Sherley Anne, 409-10
Wirth, Louis, 291
Wright, Patrick, 55, 418
Wright, Richard, 29, 64-5, 84, 94,
118, 152, 155, 159, 187, 192,
230, 235, 281-349, 359-61,
365, 368, 378-9
X Clan, 178
Young Disciples, 180
Zawinul, Joe, 218
Zimbábue, 372