

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

**ENTRE MEDO, FUGA E DESTINO: ARQUÉTIPOS DA
MASCULINIDADE NEGRA EM *NATIVE SON***

DOUGLAS PEREIRA DINIZ

2024



UFRRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ENTRE MEDO, FUGA E DESTINO: ARQUÉTIPOS DA MASCULINIDADE
NEGRA EM *NATIVE SON***

DOUGLAS PEREIRA DINIZ

Orientação

Prof^a Dr^a Maria da Glória de Oliveira

Dissertação submetida como requisito para obtenção do grau de Mestre em **História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

O presente trabalho foi realizado em apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

Seropédica, RJ
(Fevereiro, 2024)

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D585e Diniz, Douglas Pereira, 1996-
 Entre medo, fuga e destino: arquétipos da
 masculinidade negra em Native Son / Douglas Pereira
 Diniz. - Rio de Janeiro, 2024.
 98 f.

 Orientadora: Maria da Glória de Oliveira.
 Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
 do Rio de Janeiro, História, 2024.

 1. Native Son. 2. Richard Wright. 3. História e
 Literatura. 4. Masculinidades negras. I. Oliveira,
 Maria da Glória de , 1961-, orient. II Universidade
 Federal Rural do Rio de Janeiro. História III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 29 / 2024 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.004547/2024-92

Seropédica-RJ, 01 de fevereiro de 2024.

Nome do(a) discente: DOUGLAS PEREIRA DINIZ

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRE EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 31 de janeiro de 2024

Banca Examinadora:

Dra. CAROLINA CORREIA DOS SANTOS, UERJ Examinadora Externa à Instituição

Dr. LUIZ MAURICIO AZEVEDO DA SILVA, UFRGS Examinador Externo à Instituição

Dr. NATANAEL DE FREITAS SILVA, OUTRO Examinador Externo à Instituição

Dra. MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 01/02/2024 12:13)

MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PPHR (12.28.01.00.00.49)
Matrícula: 1544166

(Assinado digitalmente em 01/02/2024 11:22)

CAROLINA CORREIA DOS SANTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 265.786.108-39

(Assinado digitalmente em 01/02/2024 10:37)

LUIZ MAURICIO AZEVEDO DA SILVA BASTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 822.114.340-53

(Assinado digitalmente em 01/02/2024 13:20)

NATANAEL DE FREITAS SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 103.526.617-20

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **29**, ano: **2024**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **01/02/2024** e o código de verificação: **1482413ff1**

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo a todo amor, afeto, educação, carinho e incentivo de minha saudosa mãe, que não pôde ver em vida a concretização desta conquista, mas que sempre me apoiou em cada escolha que eu fizesse. Agradeço também ao meu pai, que sempre me incentivou a permanecer nesse longo e eterno caminho que é a educação. Agradeço também aos meus irmãos que, cada um a seu modo, me apoiaram, ajudaram e incentivaram durante esses dois corridos anos de mestrado.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Maria da Glória de Oliveira, que me ajudou em cada reunião, em cada troca, na oferta de uma ótima disciplina e em todo o incentivo acadêmico e emocional para que esta pesquisa se realizasse. Também devo muita gratidão a cada professor e professora do PPHR-UFRRJ, além do solícito Paulo Longarini, secretário do programa. Também gostaria de demonstrar minha gratidão por cada servidor que atuou e atua no campus. Ao pessoal da limpeza, da segurança e do bandeirão: meu muito obrigado! E não poderia deixar de agradecer a cada colega que conheci durante este curto período em que fui aluno da UFRRJ.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

DINIZ, Douglas Pereira. **Entre medo, fuga e destino:** arquétipos da masculinidade negra em *Native Son*. 2024. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Rio de Janeiro, 2024.

A presente pesquisa busca compreender as figurações em torno dos arquétipos relativos à masculinidade negra em *Native Son*, romance escrito por Richard Wright, publicado nos Estados Unidos em 1940. O percurso do presente trabalho consiste na apresentação biográfica de Richard Wright, na observação da recepção crítica de *Native Son* e de uma análise interna à obra, privilegiando uma leitura sobre as relações de raça e gênero percebidas na trama. Tanto a análise do enredo quanto da recepção crítica do romance se detêm, majoritariamente, ao personagem Bigger Thomas e sua relação com personagens femininas e outros personagens masculinos. Elabora-se, desta forma, uma discussão sobre como *Native Son* figura, tensiona e subverte problemas em torno do que se compreende como arquétipos relacionados à masculinidade negra, tais como a violência, a hipermasculinidade, o mito do “estuprador negro” e a noção de *não-humanidade* referente à vulnerabilidade dos homens negros em uma realidade contemporânea das relações de gênero.

Palavras-chave: *Native Son*, Richard Wright, masculinidades negras.

ABSTRACT

DINIZ, Douglas Pereira. **Between fear, flight and fate:** archetypes of black masculinity in *Native Son*. 2024. 98 s. Dissertation (Master in History) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Rio de Janeiro, 2024.

This research seeks to understand the figurations surrounding the archetypes related to black masculinity in *Native Son*, a novel written by Richard Wright, published in the United States in 1940. The trajectory of the present work consists of the biographical presentation of Richard Wright, in observation of the critical reception of *Native Son* and an internal analysis of the work, privileging a reading of the race and gender relations perceived in the plot. Both the analysis of the plot and the critical reception of the novel focus, mainly, on the character Bigger Thomas and his relationship with female characters and other male characters. In this way, a discussion is elaborated on how *Native Son* figures, tensions and subverts problems surrounding what are understood as archetypes related to black masculinity, such as violence, hypermasculinity, the myth of the “black rapist” and the notion of *non-humanity* referring to the vulnerability of black men in a contemporary reality of gender relations.

Key words: *Native Son*, Richard Wright, black masculinities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - UM PERFIL BIOGRÁFICO DE RICHARD WRIGHT	
1.1 - A escrita autobiográfica como fontes histórica.....	10
1.2 - Richard Wright.....	15
CAPÍTULO II - A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>NATIVE SON</i>	
2.1 - Ambiguidades em <i>Native Son</i> : entre o mito do estuprador negro e a categoria do romance de protesto.....	32
2.2 - “Tragédia de um negro americano”?: a tradução de <i>Native Son</i> por Monteiro Lobato.....	48
CAPÍTULO III - ARQUÉTIPOS DA MASCULINIDADE NEGRA EM <i>NATIVE SON</i>	
3.1 - Medo.....	54
3.1.1 - Medo e isolamento no mundo negro.....	55
3.1.2 - Medo e frustração no mundo branco.....	66
3.2 - Fuga.....	73
3.2 - Destino.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85

INTRODUÇÃO

Costumo dizer que meu primeiro contato com uma certa desnaturalização da categoria “homem” aconteceu de maneira repentina na rede social *Twitter*. Com a oportunidade de acompanhar debates levantados por alguns perfis, pude perceber que questões enfrentadas rotineiramente por mim enquanto homem negro não apresentavam apenas um recorte racial, mas também um recorte de gênero. Temas como hiperssexualização, paternidade, virilidade, violência, patriarcado e muitos outros foram compondo o meu vocabulário de entendimento das relações sociais e adentraram de forma orgânica na minha vida pessoal.

É interessante pensar que a minha relação com o meu tema de pesquisa não começou no ambiente acadêmico, cursando uma disciplina ou talvez trocando saberes em um laboratório sobre gênero e masculinidades, mas sim por meio de um debate público compartilhado nas redes sociais. J. J. Bola, poeta e educador congolês radicado em Londres, fala sobre algo que se conecta diretamente com essa minha experiência individual, quando afirma que:

[...] existe esperança em meio à nuvem trovejante de misoginia e masculinidade tóxica, tão presente na era digital. Mas o problema é que tais reviravoltas positivas tendem a ocorrer individualmente, em um nível pessoal. E, para que mudanças aconteçam de verdade, o enfrentamento da masculinidade tóxica precisa ser parte de uma transformação cultural e social coletiva, precisa ser parte de uma transição da consciência.¹

De fato, a percepção de um esforço coletivo por mudanças ainda é pequena, de maneira que o nível pessoal pulsa de forma mais gritante quando se trata de questionar as formas naturalizadas com que encaramos as masculinidades e o privilégio masculino em uma relação desigual de gênero. Por isso, tendo a concordar com a antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya, quando ela afirma que “falta muita escuta por parte dos homens e, antes de se orientarem para o futuro, é necessário que eles enfrentem os desafios postos pela dominação masculina em vigor.”² Nessa lógica, reconhecer as dinâmicas de poder em torno das diferentes formas de masculinidades se torna um elemento essencial para compreendermos os desafios postos pela dominação masculina; mas bell hooks também nos provoca a refletir

¹ BOLA, J. J. **Seja homem: a masculinidade desmascarada**. Tradução: Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020, p. 136.

² VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América**. Tradução: Allyson de Andrade Perez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018, p. 17.

como precisamos - sobretudo nós, homens negros - de espaços onde nossas resistências ao sexismo sejam reafirmadas e valorizadas.³

Acredito que também há uma urgência, ao menos no campo da história, de pensarmos os estudos sobre masculinidades de maneira indissociável dos estudos de gênero, levando em consideração o caráter sempre relacional do conceito estudado. Ainda no ano de 1990, Joan Scott havia enfatizado como “gênero” teria se tornado sinônimo - ou mesmo um substituto semântico-ideológico - de uma história das mulheres *stricto sensu*⁴, deixando de lado o seu caráter fundamentalmente relacional, desconsiderando a historicidade das masculinidades e seu poder social. A socióloga australiana Raewyn Connell nos lembra que a história disciplinada sempre foi pautada em “grandes figuras masculinas”, mas isso não quer dizer que houve uma história generificada dos homens, que tenha buscado questionar e problematizar as diferentes transformações do masculino em diferentes culturas, épocas e classes⁵ - ou muito menos uma história das relações entre as diferentes masculinidades e as suas dinâmicas de poder ao longo do tempo. Para o sociólogo afro-estadunidense Robert Staples, a virada no pensamento dos homens ao questionar as suas vantagens ou desvantagens em uma sociedade mais ampla deveria ser vista de forma menos homogênea, uma vez que, dado o seu histórico de subordinação, aos homens negros seria rejeitada qualquer “vantagem”, mesmo considerando uma análise mais extensa e até mesmo interseccional das relações sociais.⁶ Para Staples:

Além dos problemas criados pela discriminação manifesta e institucional, homens negros encontram uma série de estereótipos negativos sobre si: a imagem de que são socialmente castrados, inseguros em suas identidades masculinas, e marcados pela falta de uma auto-conceituação positiva. A maioria destes estereótipos negativos foram perpetuados pela literatura das ciências sociais e se originaram da falha em tentar entender o significado e a forma da masculinidade na cultura negra como resultado da aplicação de normas brancas ao comportamento negro.⁷

Nessa lógica, a antropóloga e teórica feminista Ochy Curiel reforça que a importância de se compreender a relação entre categorias como gênero, raça e sexualidade é observar

³ hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução: Bhuvli Libanio. 12^a. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020, p. 31.

⁴ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**: Porto Alegre, v. 20, n. 2, julho/dezembro, 1995, p. 76.

⁵ CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2^a. ed. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 28.

⁶ STAPLES, Robert. Masculinity and Race: The Dual Dilemma of Black Men. **Journal of Social Issues**, San Francisco, v. 34, n. 1, 1978, p. 169.

⁷ *Ibid.*, p. 170. Tradução livre. No original: “In addition to the problems created by institutional and overt discrimination, they encounter the negative stereotyping that exists on all levels about them: being socially castrated, insecure in their male identity, and lacking in a positive self-concept. Most of these negative stereotypes have been perpetuated by the social science literature and have stemmed from a failure to understand the meaning and form of masculinity in black culture and as a result of the application of white norms to black behavior.”

como estes marcadores atuam sobre a realidade, produzindo efeitos materiais que se tornam massivos na produção de opressões, exclusões e posições de subordinação.⁸ Por isso, desconsiderar os problemas de gênero encarados por homens negros é o mesmo que desconsiderá-los enquanto um grupo de sujeitos sociais viáveis e reflexivos. Torna-se necessário um estudo mais bem localizado, em que o curso da trajetória desses homens seja pensado, como diz Robert Staples, não apenas pela dimensão racial – ou mesmo por uma perspectiva que amplie um pouco mais o debate trazendo a classe para a cena -, mas também pela dimensão de gênero.⁹ Portanto, qualquer problema que se coloque à frente de homens negros deve ser encarado tanto pela lógica do racismo quanto pela lógica do sexismo, pois o racismo específico que os violenta resulta em sua emasculação, criminalização e morte.

É nessa lógica que Frantz Fanon apresenta em *Pele Negra, Máscaras Brancas* a provocação de que o negro, recluso em seu corpo racializado, antes de ser homem, é negro; e ainda que, por vezes, deseje fugir a esta condição, ele não poderia descrer de sua realidade visualmente imposta. Para Fanon, “o negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo”.¹⁰ É bem verdade que ao utilizar o vocábulo *homem* Fanon não limita a sua afirmação ao gênero masculino, mas é possível considerar que o psiquiatra e filósofo martinicano apresenta uma condição em que se encontram os homens negros na sociedade ocidental contemporânea: é como se o seu corpo, à frente dos olhos que o percebem e o filtram, ditasse uma incompletude diante do que se compreende como *homem*; há uma *falta* que não ocorre a qualquer corpo considerado masculino, mas sim a corpos negros, que são discursivamente mais demarcados por processos de racialização e, conseqüentemente, mais subalternizados do que outros. Sob esta condição, a busca e o reconhecimento por ser homem imporia, sobremaneira, uma “(auto) negação” do sujeito negro à sua própria aparição.¹¹

Judith Butler nos lembra que os termos que concedem humanidade para alguns indivíduos são igualmente responsáveis por privar outros de sua humanização, promovendo uma noção diferencial entre o *humano* e o *menos-que-humano*. Butler afirma que “essas normas produzem conseqüências de longo alcance para o modo como entendemos o modelo

⁸ CURIEL, Ochy. Gênero, raça, sexualidade – debates contemporâneos. In: BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Gênero e performance: textos essenciais**. vol. 1, 1ª. ed. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p. 216.

⁹ STAPLES, 1978, p. 169-170.

¹⁰ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 22.

¹¹ RIBEIRO, Alan Augusto Moares; FAUSTINO, Deivison Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: Estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista Transversos**. “Dossiê: Áfricas e suas diásporas”. Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, p. 163-182, 2017. p. 167.

do humano que detém direitos ou é incluído na esfera participatória da deliberação política”.¹² A negação da humanidade de homens negros, ou o que o filósofo afro-estadunidense Tommy J. Curry prefere chamar de *Man-Not-ness*, denota a situação de vulnerabilidade em que homens e meninos afro-estadunidenses são condicionados: tendo as suas personalidades, bem como as percepções de si mesmos, substituídas e determinadas pelos medos e desejos de *Outros*.¹³ Por isso, a ideia de uma *não-humanidade* referente à condição de vulnerabilidade dos homens negros será de total relevância ao desenvolvimento do presente trabalho.

Meu encontro com *Native Son* se deu em leituras ainda iniciais, quando ainda ponderava a ideia de elaborar uma pesquisa sobre masculinidades negras. O encontro com perfis no *Twitter* que promoviam discussões referentes às masculinidades me levou a compreender que os debates em torno de problemas próprios do universo masculino eram resultado de um consolidado campo interdisciplinar de pesquisa, iniciado na década de 1970. Dali em diante, o meu interesse por estudar homens em uma perspectiva de gênero e raça se tornou pertinente e justificável. Revisitei autores como Frantz Fanon¹⁴ e conheci melhor autoras como bell hooks¹⁵, duas das leituras iniciais que me apresentaram *Native Son* e despertaram a minha curiosidade em conhecer este romance ainda pouco divulgado no Brasil, elaborado pelo escritor afro-estadunidense Richard Wright, e publicado originalmente nos Estados Unidos pela editora *Harper and Brothers*, em 1940.

O romance, que retrata um recorte da vida de um jovem afro-estadunidense na cidade de Chicago, é violento em muitos aspectos, e a violência, em seus diferentes níveis, é algo que costuma chamar atenção - mesmo àquelas pessoas que de alguma forma a repudiam. Essa questão foi muito bem destacada por Emicida no prefácio à edição brasileira do livro *Seja Homem: a masculinidade desmascarada*, de J.J. Bola. Em um texto breve, mas muito bem elaborado, o rapper brasileiro enfatiza como a violência, para além de um ato físico de degradação contra si ou ao outro, é também uma forma de *linguagem*, que se traduz em suas variadas formas: seja física, doméstica, psicológica ou moral.¹⁶ Foi justamente essa característica da violência que despertou a minha curiosidade ao ter um primeiro contato com a minha fonte. Em termos básicos, o romance *Native Son* trata exatamente sobre isso: a

¹² BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 12.

¹³ CURRY, Tommy J. **The man-not**: race, class, genre and the dilemmas of black manhood. Philadelphia: Temple University Press, 2017, p. 34.

¹⁴ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

¹⁵ hooks, bell. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. Routledge: New York, 2004.

¹⁶ EMICIDA. Prefácio. In: BOLA, J. J.. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. Tradução: Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020, p. 7.

dramatização da violência em suas diversas faces, linguagens e vítimas¹⁷, por meio da história de um jovem afro-estadunidense compelido a cometer a violação e o posterior assassinato acidental de um corpo feminino e branco. Para Richard Wright, a violência seria elementar à comunidade negra, uma vez que ela colore toda a vida social, sendo internalizada e reproduzida nas relações mais íntimas das comunidades segregadas nos Estados Unidos da primeira metade do século XX.¹⁸ Por isso, a necessidade do autor em criar uma espécie de *filho nativo* das relações raciais justificou a reprodução de uma figura violenta, insensível e imoral, por meio de uma narrativa em que adentramos a mente de Bigger Thomas, o protagonista do romance.

Em um dos poucos trabalhos produzidos no Brasil acerca de *Native Son*, Carolina Correia dos Santos analisa, por uma perspectiva comparada, as obras *Os Sertões*, *Cidade de Deus* e o romance de Wright. A autora enfatiza a tendência da crítica literária para a oclusão da violência como elemento estruturante de obras romanescas, de maneira que o campo em questão parece buscar não somente rechaçar os atos violentos presentes nas narrativas, mas também encobrir a própria violência como motivação de existência para determinadas obras literárias.¹⁹ Assim, histórias que apresentam certo nível de brutalidade como elemento essencial de sua narrativa normalmente são omitidas, ou recebem severas críticas em decorrência do temor em torno de uma suposta interpretação equivocada que a obra possa despertar no público leitor.

Essa é a natureza dos comentários de James Baldwin sobre *Native Son*. O escritor e ensaísta afro-estadunidense, nascido em Nova York, considerado uma das vozes críticas mais notáveis da obra de Wright, afirmou que a violência empregada na narrativa seria gratuita e compulsiva, carecendo de qualquer preocupação em examinar a raiz do problema relacionado ao ódio do protagonista em *Native Son*.²⁰ No entanto, Carolina Correia dos Santos nos lembra que a violência atribuída por Wright figura como elemento essencial para a leitura de seu romance, e por isso não é uma utilização desprovida de sentido, ou que busca apenas estabelecer o efeito da segregação racial sobre a personalidade do homem jovem, negro e estadunidense. A brutalidade que ressalta aos olhos no *best seller* de Wright funciona como uma espécie de pedagogia subversiva que humaniza o protagonista, no qual foi subalternizado

¹⁷ BUTLER, Robert James. The Function of violence in Richard Wright's *Native Son*. **African American Review**, St Louis, v. 20, n. 1, 1986. p. 15.

¹⁸ GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 330.

¹⁹ SANTOS, Carolina Correia dos. **Na ponta da língua: literatura, política e violência em Os sertões, Native Son e Cidade de Deus**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021, p. 23.

²⁰ BALDWIN, James. Alas, poor Richard. In: _____ . **James Baldwin: Collected essays**. MORRISON, Toni (ed.). New York: Library of America, 1998. p. 247-268. p. 251.

em consequência de um medo patológico do homem negro. É assim que o temor, o ódio e a violência seriam elementos essenciais que sustentariam a vontade de *existir* de Bigger Thomas, o protagonista de *Native Son*.

Por certo que a forma visceral com que Richard Wright descreve as cenas de violência em seu romance foi o que me chamou atenção em um primeiro momento. Mas aqui vale uma ressalva sobre como eu caí em uma verdadeira armadilha, para a qual pouco nos atentamos. Sem dúvida, a obra criada por Wright apresenta uma história impactante, profunda, complexa e instigante, mas é também um romance que, infelizmente, ainda carece de uma tradução brasileira adequada. A primeira versão do livro à qual tive acesso foi a edição traduzida pelo escritor Monteiro Lobato, intitulada *Filho Nativo: tragédia de um negro americano*²¹, publicado pela *Companhia Editora Nacional*, em 1941 - apenas um ano após a versão original, em inglês. O processo de tradução do livro para o português brasileiro é uma questão instigante, uma vez que questões como o porquê de Monteiro Lobato ter tido interesse em traduzir um romance tão violento sobre a população negra nos Estados Unidos aparecem de forma imediata. Mas é notável também que, devido à uma falta de comprometimento com as lutas antirracistas afro-estadunidenses associadas ao livro de Richard Wright, a tradução assinada pelo escritor brasileiro não só apresenta problemas acerca da transposição de palavras²², mas também uma série de problemas editoriais politicamente arbitrários.²³

Eu reafirmo que caí em uma armadilha, pois, minha reação imediata foi entender que o livro de Wright retratava uma série de estereótipos sobre o homem negro nos Estados Unidos e, por isso, compreendi, em um primeiro momento, que o romance serviria como fonte para uma pesquisa historiográfica, partindo de uma lógica em que a ficção se apresentaria como uma espécie de espelho da sociedade. Minha leitura havia sido enviesada pela tradução, pelas omissões e pelas adições presentes na edição brasileira, o que já demonstra, por experimentação própria, o postulado de uma recepção “adulterada” do romance. Mas o avanço da pesquisa permitiu complexificar a questão na medida em que fui adentrando mais a

²¹ WRIGHT, Richard. **Filho Nativo**: tragédia de um negro americano. Tradução: Monteiro Lobato. 3ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

²² Por esse motivo, a versão de *Native Son* aqui utilizada é a edição da *Library of America*, organizada por Arnold Rampersad, em inglês. Esta versão, em um compilado com outras obras de Richard Wright, apresenta os livros da maneira que o autor havia idealizado. Por meio de um trabalho de pesquisa documental, como o manuseio de manuscritos, provas de página e a troca de correspondências entre Wright e a editora *Harper and Brothers*, a coletânea apresenta um caráter singular para a pesquisa em torno do trabalho de Richard Wright. Ainda que não corresponda às versões publicadas dos livros originais, a edição também contém notas de rodapé com os trechos da forma que chegaram ao público leitor.

²³ Sobre as traduções brasileiras, ver: AMORIM, Lauro Maia. O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de *Filho Nativo*, de Richard Wright. **TradTerm**, São Paulo, v. 24, p. 239-262, 16 dez. 2014.

obra de Wright e lendo outras de suas publicações, sobretudo a sua autobiografia intitulada *Black Boy* (1945), na qual o autor retrata a violência sofrida com as leis *Jim Crow* no Sul e as falsas promessas de liberdade no Norte dos Estados Unidos. Além disso, conforme fui tendo acesso às críticas do romance, pude perceber também uma espécie de ambiguidade em relação às suas interpretações, muito divergentes entre si. É nesse sentido que a presente pesquisa privilegia uma análise da fonte literária não mais por uma perspectiva de espelho entre ficção e realidade, a fim de enquadrar o texto literário em uma espécie de documentação que poderia (ou não) testificar verdades factíveis, ou hipóteses e problemas acerca de um espaço-tempo, comunidade, crença, ou valor de um dado inserido em uma realidade passada. Tratar a literatura desta maneira, sem inquirir nenhuma particularidade no tocante às suas características narrativas e retóricas em comparação com os outros tipos de documentação, acaba tornando-a redundante e até mesmo dispensável.²⁴

O esforço adotado neste trabalho busca investigar a ficção literária enquanto o que o historiador Felipe Charbel chama de *forma criada*, considerando tanto a produção do texto quanto a circulação em que ele se insere no período imediato e nos períodos posteriores de publicação.²⁵ Nesse sentido, também interessa evitar a armadilha de um presumível significado intrínseco ao texto, ou a ocasionalmente chamada “intenção do autor”, na qual, a escrita autoral - ou até mesmo o processo editorial de produção do texto - seria supostamente independente de qualquer decifração por parte do público leitor, abdicando do caráter autônomo da leitura enquanto também um *ato de criação*. É por isso que a noção de *figuração* aqui adotada não é entendida como uma simples referência à representação de uma realidade já existente, pois, o que vale, efetivamente, é o aspecto e a historicidade do ato performativo da relação autor-texto-leitores. Entender a figuração por meio do vínculo entre essas três instâncias cria e modela algo completamente novo, uma *figura*, que não necessariamente repete ou completa o que já existe em dada realidade. É assim que a produção cultural, mais especificamente a literatura romanesca, se torna uma grande aliada às questões relacionadas aos estudos sobre masculinidades negras. Em diálogo com essa proposta, Teresa de Lauretis argumenta que a própria figuração do *gênero* pode ser compreendida como sua construção ou reiteração discursiva.²⁶

²⁴ LA CAPRA, Dominick. **History and Criticism**. 1ª. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 126.

²⁵ CHARBEL, Felipe. O historiador face à ficção. In: MEDEIROS, Bruno et al, (org.). **Teoria e Historiografia: Debates Contemporâneos**. 1ª. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 25.

²⁶ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução: Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

É evidente, no entanto, que a referência à realidade factual é inevitável, mas entender a ficção como *forma criada* é admitir que o texto é resultado de uma ação intencional, em que o autor não só faz referência, mas também busca intervir no mundo ao qual faz alusão. Dadas estas considerações, será importante, portanto, compreender características do pensamento intelectual de Richard Wright, alguns elementos formais de *Native Son* e, sobretudo, os debates gerados por meio das leituras críticas do livro, privilegiando elementos que façam referência ao recorte de gênero e raça adotado no presente trabalho. Para isso, compreendo que a historicidade, ou mesmo a sobrevivência da obra ao longo do tempo, se dá pela sua recepção e seu efeito estético, produzidos à posteridade de sua publicação.²⁷

O escritor afro-estadunidense Richard Wright entregou ao público leitor uma determinada figuração acerca do homem afro-estadunidense em *Native Son*, e essa elaboração figurativa foi recepcionada, interpretada e reinterpretada de diferentes formas pelos diferentes públicos leitores, o que contribuiu para um debate permeado de divergências acerca da formação identitária e os arquétipos referentes ao homem negro nos Estados Unidos. Assim, uma vez que *Native Son* não se encerra com a chamada “intenção do autor”, seria um equívoco pensar que a obra é feita para ser interpretada de maneira fechada, ao invés de lida, recriada e até mesmo adulterada por quem a lê. Por isso, há uma dupla tarefa da hermenêutica literária: entender o efeito e o significado da obra para o público leitor contemporâneo; além de reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre concebido e reinterpretado por leitores diversos, em tempos variados.²⁸ Dessa forma, dado o contexto de produção em torno da obra e as decorrentes leituras e interpretações feitas nas décadas subsequentes, a presente pesquisa busca entender como a ficção escrita por Richard Wright tensiona e compõe figurações acerca dos arquétipos relacionados ao homem afro-estadunidense, em diálogo com a recepção crítica da obra.

O primeiro capítulo será dedicado a traçar um perfil biográfico e intelectual de Richard Wright, adentrando em sua autobiografia intitulada *Black Boy*. Inicialmente, será realizada uma discussão conceitual em torno da literatura enquanto fonte autobiográfica, a fim de entender, em um segundo momento, como a leitura de *Black Boy* auxilia na compreensão acerca da elaboração de propósitos, silenciamentos, afetos, desafetos, omissões, dissimulações e percepções sobre experiências pessoais e sociais de Richard Wright.

²⁷ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 7-8.

²⁸ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luis Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 69-70.

No segundo capítulo, além de uma apresentação mais detalhada de *Native Son*, também será traçado um histórico da fortuna crítica referente à obra de Richard Wright. A recepção documentada do romance será mapeada privilegiando ensaios publicados por autores como James Baldwin, Ralph Ellison e Irving Howe, mas serão também considerados ensaios de outros autores e menções em livros como *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, de Michele Wallace. A difusão da obra de Wright em um contexto para além dos Estados Unidos também será considerada em uma segunda parte do capítulo, a fim de discutir a recepção de *Native Son* no Brasil, por meio da tradução elaborada por Monteiro Lobato.

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado à uma análise interna do romance de Richard Wright, considerando a sua forma e o seu conteúdo. Dividida entre *Medo*, *Fuga* e *Destino*, a última parte da presente dissertação irá focar nas tensões em torno das masculinidades e nas demais relações de gênero percebidas em *Native Son*, com uma ênfase particular ao protagonista Bigger Thomas, mas considerando o caráter relacional do conceito de gênero, trazendo à cena a interação das outras personagens do livro.

Um romance como *Native Son* oferece uma gama de temas relevantes para pensarmos as questões em torno das masculinidades negras e das diferentes tensões nas relações de gênero e raça nos Estados Unidos. A ambiguidade do enredo servirá como fio condutor aos problemas apresentados por Richard Wright enquanto intelectual e agente histórico. Pensar o romancista como um homem negro que viveu a forte violência racial dos Estados Unidos, seja no Sul ou no Norte, apresenta questões complexas ao se analisar as personagens de *Native Son* pela lógica do estereótipo. Por isso, as diferentes recepções do romance, que partem de homens negros e brancos, bem como de mulheres negras e brancas, servirão também como apoio à minha leitura particular e revisada da fonte, a fim de chegar à uma leitura crítica em torno dos arquétipos da masculinidade negra, como proposto no título da presente pesquisa.

CAPÍTULO I – UM PERFIL BIOGRÁFICO DE RICHARD WRIGHT

1.1 A escrita autobiográfica como fonte histórica

Em 1945, no mesmo ano em que Richard Wright lançou ao público a sua autobiografia intitulada *Black Boy*, um crítico do jornal sulista *The Michigan Chronicle* teceu severos ataques à obra. Em um tom histérico e hostil, o redator do jornal com sede localizada em Detroit escreveu o seguinte:

Este é outro livro que deveria ser removido das estantes da nação; deveria ser retirado das livrarias; sua venda deveria ser proibida. Esse é o mais recente *book of the month*, que tem tido um grande sucesso comercial. Senadores podem entender o porquê de seu sucesso de vendas se tiverem a oportunidade de lê-lo. Se intitula “Black Boy”, de Richard Wright. Richard Wright é do Mississipi. Ele nasceu e foi criado próximo de Natchez. Se mudou de Natchez para Jackson, de Jackson para Memphis, de Memphis para Chicago, e de Chicago para o Brooklyn, em Nova York, **onde se casou com uma mulher branca e vive uma vida feliz, ele diz.** Ele escreveu o livro “Black Boy” ostensivamente como a história de sua vida. **Na verdade, o livro é uma condenável mentira do início ao fim. É praticamente tudo ficção.** Há apenas verdades o suficiente que permitam que ele construa suas fabulosas mentiras sobre suas experiências no Sul, sobre a descrição das pessoas no Sul, sobre a cultura, a educação e a vida das pessoas sulistas. O propósito do livro é plantar as sementes do ódio em cada negro nos Estados Unidos contra homens brancos no Sul, ou contra a raça branca em qualquer lugar, não importa. Essa é a proposta. O livro se propõe a plantar sementes diabólicas e criar problemas em dias futuros, na mente e no coração de cada negro estadunidense. Leia o livro se você não acredita no que estou dizendo. Este é o texto mais sujo, imundo, nojento e obsceno que já vi impresso. Eu odiaria que deixassem um filho ou filha minha ler isso: é imundo e sujo. **Mas é da autoria de um negro, e você não pode esperar nada melhor de uma pessoa desse tipo.**²⁹

²⁹ BRAYS, Bilbo. Bilbo Brays on the FECP. *The Michigan chronicle*, Detroit, v. 10, n. 15, p. 1-20, 7 jul. 1945, p. 7, tradução livre, grifo meu. Disponível em: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045324/1945-07-07/ed-1/seq-7/>. Acesso em: 6/11/ 2023. No original: ““There is another book which should be taken off the book racks of the nation; it should be removed from the book stores; its sale should be stopped. Its is the recent *book of the month*, which has had such a great sale. Senators can understand why it has had such a sale if they will read it. It is entitled ‘Black Boy’ by Richard Wright. Richard Wright is a Mississipian. He was born and heard near Natchez, miss. He went from Natchez to Jackson, from Jackson to Memphis, from Memphis to Chicago, and from Chicago to Brooklyn, N. Y., where he is married to a white woman and is living happily, he says. He wrote the book, ‘Black Boy’, ostensibly as the story of his life. Actually it is a damnable lie from beginning to the end. It is practically all fiction. There is just enough truth to it to enable him to build his fabulous lies about his experiences in the South and description of the people of the South and the culture, education, and life of the Southern people. The purpose of the book is to plant the seeds of hate in every Negro in America against the white men of the South or against the white race everywhere, for that matter. Tha is the purpose. Its purpose is to plant the seeds of devilmnt and trouble-breeding in the days to come in the mind and heart of every American Negro. Read the book if you do not believe what I am telling you. It is the dirtiest, filthiest, lousiest, most obscene piece of writing that I have ever seen in print. I would hate to have a son or a daughter of mine be permitted to read it: it is so filthy and so dirty. But it comes from a Negro, and you cannot expect any better from a person of his type.”

O texto, de autoria de um homem branco e sulista chamado Bilbo Brays, tem um caráter notavelmente conservador, agressivo, racista e, de certa maneira, sexista. A expectativa de uma suposta verdade acerca dos relatos de Wright em sua autobiografia decaem como pano de fundo para um discurso repressivo e violento. As críticas que Wright faz à população branca dos Estados Unidos são deslegitimadas pelo simples fato do autor, à época, ser casado com uma mulher branca e residir em Nova York - e isso denota o aspecto restritivo em torno do relacionamento afetivo entre um homem negro e uma mulher branca nos Estados Unidos em meados do século XX, um assunto tabu, particularmente utilizado como meio de repressão à sexualidade de homens afro-estadunidenses. Além disso, a avaliação de Bilbo Brays evidencia uma característica dicotômica por parte da fortuna crítica de *Black Boy*. Se, por um lado, ataques como o redigido no jornal *The Michigan Chronicle* questionam a capacidade intelectual de Richard Wright em escrever uma autobiografia, por outro, análises supostamente mais otimistas consideraram o livro como uma espécie de “milagre” feito por um único e excepcional escritor negro.

É verdade que Richard Wright alcançou uma liberdade de escrita conquistada por poucos escritores negros durante a década de 1940, porém, ao mesmo tempo, tal liberdade seria limitada por questões de público que, querendo ou não, a literatura estaria fixada. Jean Paul-Sartre, que se tornaria mais tarde um dos anfitriões de Wright na França, argumenta que a ilusão de uma escrita voltada para um “leitor universal” seria algo apenas idealizado, uma vez que a liberdade de escrita, especialmente para um autor negro, se limita ao que o público espera que ele escreva, pois “o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve.”³⁰

Se fosse possível falar em uma “função social” da literatura, especialmente a autobiográfica, talvez seria plausível afirmar que Wright escreveria para seus “irmãos” de cor, de classe e até mesmo de gênero; um público que vem à frente para que se conquiste um outro público: os homens brancos, aqueles compreendidos como o *masculino-branco-universal*. Mas esse público específico, bem como sua cultura, seriam vistos e assimilados de fora, pois “a alteridade para o negro não é o negro, mas o branco.”³¹ Assim, Wright seria capaz de denunciar, como um homem afro-estadunidense, a supremacia e o *status quo* de uma cultura dominante, vulgarizada por um público particular. Sartre diria que esse público que “vem à

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 55.

³¹ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 111.

frente”, majoritariamente negro, seria uma audiência que compartilha das vivências de Wright, leitores com “um mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres.”³²

Pensar o público de Richard Wright, segundo Sartre, é ter consciência e, no mesmo instante, se indagar com a seguinte questão:

A quem, pois, se dirige Richard Wright? Não ao homem universal, decerto, pois na noção de homem universal entra a característica essencial de que ele não está engajado em nenhuma época em particular e de que não se comove nem mais, nem menos, com a sorte dos negros da Luisiana do que com a dos escravos romanos do tempo de Espártaco. O homem universal não seria capaz de pensar outra coisa senão os valores universais; ele é a afirmação pura e abstrata dos direitos imprescritíveis do homem. Mas Wright não pode, tampouco, pensar em destinar seus livros aos racistas brancos da Virgínia ou da Carolina, que têm suas idéias preconcebidas, e que jamais os abrirão. Nem aos camponeses negros dos alagadiços, que não sabem ler. E ainda que ele se mostre feliz com a acolhida que a Europa concede aos seus livros, é evidente que ao escrevê-los ele não pensava no público europeu. A Europa está longe, as indignações européias são ineficazes e hipócritas. Não se pode esperar muito de nações que subjugaram a Índia, a Indochina, a África negra. Bastam estas considerações para definir os seus leitores: ele se dirige aos negros cultos do Norte e aos americanos brancos de boa vontade (intelectuais, democratas de esquerda, radicais, operários filiados a sindicatos progressistas).³³

Ainda que exclua um grupo específico de potenciais leitores - os iletrados negros -, Sartre afirma que a autobiografia de Wright poderia notavelmente servir como porta de leitura democrática para camponeses negros e pobres; enquanto para brancos - ainda que de boa vontade - , Wright escreveria com a consciência de que são o seu *Outro*. Por isso, Wright é cauteloso quanto às ressonâncias de suas palavras, sem deixar de expor suas responsabilidades, indignações ou vergonhas.³⁴ Wright escreve conscientemente para dois públicos, pois, se:

Falasse ele apenas aos brancos, talvez se mostrasse mais prolixo, mais didático, também mais injurioso; falasse apenas aos negros, mais elíptico ainda, mais cúmplice, mais elegíaco. No primeiro caso, sua obra se aproximaria da sátira; no segundo, da lamentação profética: Jeremias falava apenas aos judeus. Mas Wright, escrevendo para um público dividido, soube ao mesmo tempo manter e superar essa divisão; disto fez o pretexto para uma obra de arte.³⁵

De todo modo, também é importante destacar que a obra de Wright deve ser considerada em suas qualidades internas, não apenas pelas suas características contextuais ou pela sua “função social”. Desta maneira, *Black Boy* não seria um panfleto ideológico e mentiroso; mas também não seria um “milagre” excepcional empenhado por um único

³² SARTRE, 2004, p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

escritor negro. De acordo com o escritor e ensaísta Ralph Ellison³⁶, em seu ensaio intitulado “Richard Wright’s Blues”, os únicos pré-requisitos para a redação de *Black Boy* seriam:

[...] o grau microscópico de liberdade cultural que Wright encontrou na pétreia injustiça sulista, e, por outro lado, a existência de uma personalidade agitada, em um estado de inquietação quase maníaca.³⁷

É evidente que recorrer a uma autobiografia como fonte na construção intelectual do trabalho historiográfico é, no mínimo, um assunto ambíguo e controverso. Se, por um lado, a escrita autobiográfica pode ser reveladora acerca do passado de um agente histórico; por outro, ela também pode compor características persuasivas, de forma a exortar sentimentos empáticos do leitor pelo respectivo escritor. No artigo intitulado “Building a Bridge of Words: The Literary Autobiography as Historical Source Material”, a historiadora estadunidense Jennifer Jensen Wallach discute os dispositivos teórico-metodológicos acerca da narrativa autobiográfica na construção do conhecimento histórico, utilizando *Black Boy*, a autobiografia de Richard Wright, como exemplo paradigmático. Wallach destaca como as peculiaridades deste gênero, que dispõe de mecanismos narrativos históricos e literários, costumam ser motivos de receio entre historiadores.

Ainda que a autobiografia, em sua particularidade narrativa, seja sim capaz de apresentar detalhes sobre a história de quem a escreve, a lógica adotada aqui não será a de apropriar-se das memórias escritas como meio para alcançar uma determinada “factualidade” sobre a vida de Richard Wright; em contrapartida, o objetivo é pensar justamente o caráter persuasivo e o aparato alegórico de sua autobiografia como possíveis recursos para o exame documental.³⁸ Além disso, segundo Yoshinobu Hakutani, pesquisador da Kent State University, *Black Boy* faz uma espécie de registro sociológico não-intencional, de modo que “como a sociologia, a obra não apenas analisa problemas sociais, mas oferece soluções aos problemas tratados”.³⁹ Nesse sentido, Hakutani considera que Wright consegue fazer com que

³⁶ Ralph Waldo Ellison foi um escritor, crítico literário, acadêmico e romancista estadunidense. Homem negro, nascido em Oklahoma City, no ano de 1913, Ellison foi órfão de pai, neto de escravizados e filho de uma empregada doméstica, chamada Ida Millsap. Sua carreira intelectual foi majoritariamente marcada pela publicação de ensaios em jornais e revistas. Ellison chegou a servir como cozinheiro na Marinha mercante durante a Segunda Grande Guerra, onde idealizou seu único e premiado romance, intitulado *Invisible Man*, publicado em 1952.

³⁷ ELLISON, Ralph. Richard Wright’s Blues. In: CALLAHAN, John F. (ed.). **The collected essays of Ralph Ellison**. New York: Modern Library, 2003, p. 130, tradução livre. No original: “[...] the microscopic degree of cultural freedom which Wright found in the South’s stony injustice, and, on the other, the existence of a personality agitated to a state of almost manic restlessness.”

³⁸ WALLACH, Jennifer. Building a Bridge of Words: The Literary Autobiography as Historical Source Material. **University of Hawai’i Press**, Honolulu, v. 29, n. 3, p. 446-461, 2006. p. 450.

³⁹ HAKUTANI, Yoshinobu. Creation of the Self in Richard Wright’s *Black Boy*. In: BLOOM, Harold (ed.). **Richard Wright’s Black Boy**. New York: Chelsea House, 2006, pág. 71.

os leitores e leitoras escutem, em sua subjetividade, meninos negros que sempre foram silenciados no Sul segregado dos Estados Unidos.

Por outro lado, a pesquisadora Michela Rosa Di Candia também chama atenção para a ocorrência de que as experiências narradas e particulares de Wright não pretendem criar um caráter fixo e estático do trajeto vivido de homens negros nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX. Ainda assim, Di Candia considera que *Black Boy* se destaca pela elaboração de um discurso único, contra-hegemônico e não-conformista no que tange aos conflitos raciais estadunidenses, de maneira que o autor-narrador, por meio da rememoração de um Wright já adulto, constrói uma identidade não-fixa do menino e jovem Wright. Assim, a autora considera que a escrita autobiográfica funciona como uma auto-descoberta de si mesmo, de maneira que o autor de *Black Boy* pode revelar “suas impressões e percepções do mundo, tendo a chance de explorar suas experiências sob uma nova visão.”⁴⁰

Desse modo, na análise que se segue acerca da autobiografia do escritor afro-estadunidense Richard Wright, a finalidade será investigar de que maneira o autor elabora questões como: propósitos; silenciamentos; afetos e desafetos; omissões; dissimulações; além de percepções sobre as experiências pessoais e sociais - arquétipos que, de algum modo, também elaboram reiteradamente sua masculinidade. Dessa maneira, o gênero autobiográfico revela-se como uma categoria rica para compreender a interação entre racionalidade e sentimentos do escritor. Além disso, uma vez que a opção por uma linguagem figurativa em detrimento de uma linguagem literal é peça fundamental no processo de tornar a “vida escrita” mais atrativa ao público leitor, elementos como metáforas e analogias também são relevantes na análise da estrutura textual da obra. Em síntese, o que interessa na escrita autobiográfica de Wright são as escolhas de configurações narrativas e as figurações identitárias que o autor constrói de si, das pessoas, dos lugares, dos eventos históricos e de suas memórias herdadas.

Posto que a questão chave é a estrutura narrativa, há de se chamar atenção à hermenêutica, ou, em outras palavras: compreender como a estrutura física e textual de uma obra pode mediar a interpretação e recepção do público leitor.⁴¹ Nesse sentido, vale uma breve apresentação da história de publicação da autobiografia de Richard Wright, conhecida como *Black Boy*, publicada originalmente pela editora *Harper and Brothers*, em 1945. Inicialmente, o título planejado por Wright era *American Hunger* (fome americana), no entanto, quando a

⁴⁰ CANDIA, Michela Rosa Di. Narrando a vida: Richard Wright em *Black Boy*, um relato autobiográfico. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Curitiba, 2011. p. 2.

⁴¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2ª. ed. Algés: Difel – Difusão Editorial, S. A., 2002, p. 24.

versão original foi enviada para revisão dos editores, a segunda parte do livro foi considerada inaceitável para publicação devido às críticas dirigidas à sociedade estadunidense como um todo, e não apenas à segregação racial formal, vigente no Sul do país. A parte rejeitada seria nomeada como *The Horror and The Glory* e apresentaria a trajetória de Wright no Norte do país, após juntar-se ao evento histórico que ficou conhecido como Grande Migração. Em vista disso, a primeira publicação da obra, em 1945, recebeu o título de *Black Boy: A Record of Childhood and Youth*, e apresentou apenas as memórias de Wright acerca de sua vida no Sul dos Estados Unidos, omitindo suas experiências vividas no Norte. Apenas em 1991, uma editora independente chamada *Library of America* trabalhou na recuperação da segunda parte do livro, para que, em 1993, a editora então nomeada como *HarperCollins* pudesse publicar a obra completa, intitulada *Black Boy (American Hunger): A Record of Childhood and Youth*, apresentando tanto a trajetória de um jovem Richard Wright crescendo no Sul quanto o curso de sua vida no Norte dos Estados Unidos.⁴² Por esta razão, a edição a ser utilizada na presente pesquisa será a da editora *Library of America*, publicada em 1991 e organizada por Arnold Rampersard, em inglês.⁴³

Assim, tendo em vista que, em 1945, o público geral só teve acesso às memórias de Wright acerca de sua vida no Sul dos Estados Unidos, há de se notar que a leitura de *Black Boy* terminaria com um ponto em aberto. No entanto, a mudança do Sul para o Norte dos é apenas um episódio da intensa trajetória do escritor. Conforme indicado pelo especialista em literatura afro-estadunidense Caleb Corkery: “Olhar para ‘o homem’ por detrás da escrita prontamente revela o quão autoconsciente Wright estava sobre seu papel como escritor.”⁴⁴ Como uma figura complexa – por vezes controversa –, sua vida será aqui recontada e reavaliada, a fim de apresentar um autor pouco debatido na produção acadêmica brasileira.

1.2 Richard Wright

⁴² BLOOM, Harold. **Bloom's Guides: Black Boy**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010, p. 19.

⁴³ Esta versão, como todas as propostas da *Library of America*, apresenta o livro da maneira em que o autor havia idealizado. Por meio de um trabalho de pesquisa documental - como o manuseio de manuscritos, provas de página e a troca de correspondências entre Wright e a editora *Harper and Brothers* - a edição apresenta um caráter singular para a pesquisa em torno do trabalho de Richard Wright. Ainda que não corresponda às versões publicadas dos livros originais, o trabalho feito pela *Library of America* contém notas de rodapé com os trechos originais na forma em que chegaram ao público leitor.

⁴⁴ CORKERY, Caleb. Richard Wright and His White Audience: How the Author's Persona Gave Native Son Historical Significance. In: FRAILE, Ana María (ed.). **Richard Wright's Native Son**. New York: Rodopi, 2007. p. 3-20, p. 4. Tradução livre. No original: “Looking into ‘the man’ behind the writing readily reveals how self-conscious Wright was in his role as a writer.”

“Eu não sabia se a história havia sido factualmente verdadeira ou não, mas ela foi emocionalmente verdadeira [...]”⁴⁵

Filho primogênito de um meeiro⁴⁶ iletrado chamado Nathan Wright e uma professora primária chamada Ella Wilson, Richard Nathaniel Wright nasceu em 4 de setembro de 1908, na cidade de Roxie, uma pequena comunidade de meeiros localizada no estado do Mississippi, ao sul dos Estados Unidos. Ele viveu apenas seus três primeiros anos de vida no local de nascimento, morando na mesma fazenda onde seus avós paternos haviam sido escravizados.⁴⁷

Em 1910, Wright passou a dividir a infância com seu irmão mais novo, Leon Alan. Devido à situação de pobreza da família, suas vidas foram marcadas logo cedo por constantes mudanças pelo Sul do país, frequentemente abrigando-se nos lares de outros parentes. Mudar-se continuamente implicava em ter de lidar com possíveis contratemplos, tais como: ajustar-se a novos lugares e costumes; as regras de convivência com os diferentes parentes que os abrigavam; a escassez constante de comida; e as sucessivas interrupções nos estudos de Wright e Leon.⁴⁸ Em uma dessas recorrentes mudanças, Ella, a mãe de Wright, chegou a ficar muito doente e precisou deixar os filhos por algum tempo em um orfanato metodista conhecido como *Settlement House*, em Memphis.

Em 1911, a família teve de se mudar para a casa dos pais de Ella, em Natchez, uma cidade próxima de Roxie, onde Nathan conseguiu um emprego numa serraria. Assim como os avós paternos de Wright, seus avós maternos também haviam sido escravizados e encontravam-se livres à época de sua infância. A certa altura de sua autobiografia, ele descreve seu avô materno como alguém:

[...] alto, magro, silencioso, sombrio, um homem negro que lutou na Guerra Civil junto do Exército da União. Quando estava bravo, ele rangia seus dentes com um terrível som de grelha. Ele mantinha sua arma do exército no quarto, de pé em um canto, carregada. Ele estava sob a ilusão de que a guerra entre os estados poderia ser retomada.⁴⁹

A autobiografia de Wright é marcada por descrições corporais bastante circunscritas em torno dos personagens e suas ações, o que poderia ser compreendido como a reiteração

⁴⁵ WRIGHT, Richard. *Black Boy (American Hunger)*. In: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Later Works**. New York: Library of America, 1991, p. 71, tradução livre. No original: “I did not know if the story was factually true or not, but it was emotionally true [...]”

⁴⁶ Tipo de atividade laboral em que o trabalhador divide parte da produção agrícola com o dono da terra.

⁴⁷ WARNERS, Andrew. **Richard Wright's Native Son**. New York: Routledge, 2007, p. 3.

⁴⁸ BLOOM, 2010, p. 12.

⁴⁹ WRIGHT, *op. cit.*, p. 43, tradução livre. No original: “[...] tall, skinny, silent, grim, black man who had fought in the Civil War with the Union Army. When he was angry he gritted his teeth with a terrifying, grating sound. He kept his army gun in his room, standing in a corner, loaded. He was under the delusion that the war between the states would be resumed.”

literária dos *atos performativos de gênero* elaborados por Judith Butler, aqueles atos reificados, não-voluntariosos, que são passíveis de mudanças e contestação mediante o tempo e a cultura em que se inserem.⁵⁰ No exemplo destacado acima, as características descritivas elaboradas por Wright revelam memórias que evidenciam um certo temor acerca do aspecto físico e da personalidade de seu avô materno. Na narrativa de *Black Boy*, este personagem é frequentemente associado a uma figura oculta e distante, normalmente a pessoa que é chamada para punir o jovem narrador-personagem quando ele não se comporta. Esse medo, que é não apenas físico, associa-se também a um homem que carrega fantasmas da Guerra Civil e que retém um medo e precaução acerca de um possível retorno das batalhas entre o Sul e o Norte, algo que pode referir-se às influências e importância do evento naquele dado presente, ainda no início do século XX. Dessa maneira, o discurso narrativo de Wright, ao destacar um homem que “rangia seus dentes com um terrível som de grelha”, figura e reitera a performatividade de um modelo de masculinidade negra traumatizada, um corpo que, ao ser usado e diferenciado do *masculino-branco-universal*, foi convocado ao desgaste físico e mental na guerra mais sangrenta presenciada em solo estadunidense - uma guerra na qual, para a liderança de Abraham Lincoln, não tinha como propósito a emancipação de escravizados, mas sim a manutenção da União entre os estados e a garantia de uma soberania nacional.⁵¹

Outra das primeiras memórias expressas em *Black Boy* remete a esse período inicial em que a família de Wright precisou abrigar-se na casa de seus avós maternos. O narrador-personagem descreve um momento em que, com seus quatro anos de idade, após ser proibido de fazer qualquer tipo de barulho para que não incomodasse a sua avó doente e acamada, acaba “acidentalmente” ateando fogo em cortinas dispersas pela casa, provocando um incêndio que se espalhou rapidamente pelas paredes e pelo teto do imóvel. No momento em que a residência de seus avós ardia em chamas, Wright relembra que tentou se esconder debaixo da casa, para que não fosse pego por sua mãe. Mas, quando ela finalmente consegue achá-lo e puni-lo pelo que fez, ele registra sua situação da seguinte maneira:

Eu fui chicoteado com tanta força e por tanto tempo que eu perdi a consciência. Eu fui espancado para além dos meus sentidos e, depois, me vi na cama, gritando, determinado a fugir, brigando com minha mãe e meu pai, que estavam tentando me manter ali. Eu estava perdido em uma névoa de medo. Um médico foi chamado –

⁵⁰ BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Chão da feira*, n. 78, jun. 2018, p. 3.

⁵¹ LEPORE, Jill. **Estas verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Tradução: André Czarnobai, Antenor Savoldi Jr. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020, p. 340.

disseram-me mais tarde – e ele ordenou que eu ficasse na cama, que eu ficasse quieto, **que minha própria vida dependia disso**.⁵²

É interessante notar que, em uma escrita autobiográfica, algo fundamental a ser pensado acerca da configuração narrativa é a ordem dos acontecimentos. É essencial definir o que virá antes e o que virá depois, a fim de despertar diferentes reações ao público leitor. Por esta razão, a primeira exposição é uma das mais importantes em todo o relato de vida, uma vez que ela pode dar o tom do que virá adiante. Jean-Paul Sartre lembra que o autor, ainda que queira dar um completo panorama de seu objeto, jamais é capaz de contar tudo, pois sempre sabe de coisas que simplesmente não diz.⁵³ Nesse sentido, vale pensar aqui as seguintes questões: porque Wright começa sua autobiografia reconstruindo essa cena em específico? O que gostaria de provocar nos leitores? Essa seria realmente a memória mais remota de sua infância?

Refletindo acerca da interlocução a ser criada entre o autor e o público leitor, é possível entender que a narrativa na qual Wright apresenta a demanda de um médico que o alerta a se manter quieto pelo bem de sua própria vida oferece uma leitura que perpassa pela noção de que a punição foi demasiada excessiva - ou que o relato em si é exagerado. De forma categoricamente dramática, o trecho apresenta alegoricamente um dos principais temas presentes na autobiografia e em outras obras de Wright: a noção de que, desde muito cedo, a ameaça à vida e às ambições de um homem afro-estadunidense seria uma realidade cotidiana. Ainda que, na imaginação de uma criança, o perigo se associe inicialmente à fúria de sua mãe, Richard Wright, enquanto um escritor adulto, faz uso desse recurso alegórico para expressar a consciência de que a ameaça de uma sociedade hostil e racialmente supremacista, que buscaria reprimi-lo enquanto homem negro, seria algo constante em sua vida, e ele teria de aprender a lidar com isso desde muito cedo.⁵⁴

Em 1914, a família de Wright mudou-se para Memphis, em uma viagem de barco a vapor. Nesse momento, a situação da família se tornaria ainda mais complicada, uma vez que Nathan, o pai de Wright, teria abandonado a família, escolhendo viver com outra mulher. Em vista disso, Wright faz um primeiro vínculo metafórico entre sua constante fome e a ausência paterna: “Conforme os dias foram passando, a imagem de meu pai foi se associando com

⁵² WRIGHT, 1991, p. 8, tradução livre, grifo meu. No original: “I was lashed so hard and long that I lost consciousness. I was beaten out of my senses and later I found myself in bed, screaming, determined to run away, tussling with my mother and father Who were trying to keep me still. I was lost in a fog of fear. A doctor was called – I was afterwards told – and he ordered that I be kept abed, that I be kept quiet, that my very life depended upon it.”

⁵³ SARTRE, 2004, p. 56.

⁵⁴ HUNGERFORD, Amy. Richard Wright, Black Boy. Six Chapters. In: **The American Novel Since 1945**. Open Yale Courses, Spring 2008. Disponível em <https://youtu.be/Twb_APQpzk> Acesso em: 06/11/2023.

minhas pontadas de fome, e sempre que eu sentia fome, eu pensava nele com uma profunda amargura biológica.”⁵⁵ A princípio, sua mãe conseguiu um trabalho como cozinheira e Wright pôde frequentar uma escola por um tempo. Mas ele conta que normalmente Ella chegava em casa prestes a chorar, conversando com ele e seu irmão sobre como ambos deveriam ser responsáveis pela casa enquanto ela estivesse fora. Em certas ocasiões, segundo o narrador, sua mãe expressava que as coisas ficariam mais difíceis agora que Nathan os havia abandonado, e sempre que Wright e seu irmão perguntavam o porquê de o pai ter ido embora, sua mãe afirmava que eram novos demais para entender aquela situação. Para Wright e seu irmão mais novo, após o abandono paterno, estava posto para eles o senso de responsabilidade como “homens da casa”, comum à construção de arquétipos reiterativos e expectativas da masculinidade socialmente idealizada no que Raewyn Connell chama de “arena reprodutiva” das relações de gênero.⁵⁶

Para Hakutani, as descrições de Wright denotam insatisfação com as atitudes de algumas pessoas negras que se rendem a um determinismo social, aceitando a realidade à sua volta em troca da sobrevivência, conseqüentemente perdendo a sua individualidade, o seu auto-respeito e a sua dignidade. Ainda que a crítica de *Black Boy* argumente que Wright demonstra uma falta de orgulho em relação à sua própria “comunidade racial”, a intenção seria demonstrar como o sistema racista colocou a comunidade negra em uma condição subserviente⁵⁷, por isso um conformismo não só em relação ao racismo, mas também em relação a problemas como o abandono paterno. Mas, diferente do que o sociólogo Robert Staples aponta sobre homens afro-estadunidenses que abandonam suas famílias⁵⁸, o caso do abandono parental enfrentado por Wright não seria consequência do desafio econômico para um homem negro manter e sustentar sua esposa e filhos - especialmente no Sul segregado dos Estados Unidos -, mas sim uma escolha que, segundo o narrador de *Black Boy*, foi consciente e inconsequente, deixando uma marca negativa na vida do jovem Wright.

Vivendo sob responsabilidade de uma mãe solo, ocasionalmente, Wright e seu irmão mais novo acompanhavam o trabalho de Ella na cozinha de um restaurante e, assim, podiam aproveitar as sobras de comida que as pessoas brancas deixavam. No entanto, ter de esperar

⁵⁵ WRIGHT, 1991, p. 17, tradução livre. No original: “As the days slid past the image of my father became associated with my pangs of hunger, and whenever I felt hunger I thought of him with a deep biological bitterness.”

⁵⁶ CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2ª ed. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 71.

⁵⁷ HAKUTANI, 2006, p. 72.

⁵⁸ Para o autor, o complexo tema do abandono parental por parte de homens afro-estadunidenses remonta à uma perspectiva que considera a constituição e o sustento familiar como um risco econômico, dado a renda explicitamente menor da população negra em relação à população branca. Ver: STAPLES, Robert. *Masculinity and Race: The Dual Dilemma of Black Men*. **Journal of Social Issues**, San Francisco, v. 34, n. 1, p. 169-183, 1978. p. 177.

pelo resto, pela sobra, como se fosse um cão faminto, era algo que incomodava Wright profundamente:

Assistir às pessoas brancas comerem faria meu estômago vazio se revirar, e eu ficaria vagamente irritado. Por que eu não podia comer quando estava com fome? Por que eu sempre tinha que esperar até que os outros terminassem? Eu não podia entender o motivo de algumas pessoas terem comida o suficiente e outras não.⁵⁹

Neste trecho, mais uma vez, Wright utiliza a metáfora da fome para descrever um problema social que se expõe diante de seus olhos. Desta vez, aproximando sua necessidade real por comida com a sua assimilação acerca do problema racial e de classe no Sul dos Estados Unidos.

Outra experiência que marcou a vida de Wright e moldou profundamente sua percepção acerca do racismo sulista, e de um racismo com um recorte de gênero específico voltado contra homens negros, foi o assassinato do marido de sua tia Maggie, conhecido como Silas Hoskins. A morte de seu tio deixou evidente para Wright que havia uma linha na qual nenhum homem afro-estadunidense poderia cruzar em um estado do Sul. Silas Hoskins foi assassinado a tiros por um homem branco enquanto tentava impulsionar seu próprio negócio em vendas de bebidas alcólicas. Em seu relato, Wright não apenas lamenta pelo que aconteceu, mas também expõe seu desprezo por uma falta de reação à opressão racial - algo que seria tema recorrente em seus textos:

Tio Hoskins foi simplesmente arrancado do nosso meio, e nós, figurativamente, escondemos nossos rostos para evitarmos olhar para aquela face aterrorizante que sabíamos que pairava em algum lugar acima de nós. Esse foi o mais próximo que o terror branco havia chegado a mim, e isso fez minha mente girar. “Por que nós não revidamos?” - perguntei à minha mãe. E o medo que havia nela a fez me dar um tapa que me pôs em silêncio.⁶⁰

O caso do tio de Wright seria mais um entre tantos outros no Sul segregado dos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX. A violência contra Silas Hoskins é um exemplo no qual demonstra que pensar apenas a raça e o racismo como fios condutores do linchamento de homens afro-estadunidenses não dá conta do problema. Há, sim, de se pensar também em um recorte de gênero, pois, como relembra o filósofo afro-estadunidense Tommy J. Curry, no momento em que os debates interseccionais estão postos à mesa, pensar apenas o caráter racial se demonstra insuficiente para a compreensão dos problemas específicos da

⁵⁹ WRIGHT, 1991, p. 20-21, tradução livre. No original: “Watching the White people eat would make my empty stomach churn and I would grow vaguely angry. Why could I not eat when I was hungry? Why did I always have to wait until others were through? I could not understand why some people had enough food and others did not.”

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53, tradução livre. No original: “Uncle Hoskins had simply been plucked from our midst and we, figuratively, had fallen on our face to avoid looking into that white-hot face of terror that we knew loomed somewhere above us. This was as close as White terror had ever come to me and my mind reeled. Why had we not fought, I asked my mother, and the fear that was in her made her slap me into silence.”

masculinidade negra no mundo ocidental contemporâneo, por isso, a leitura interseccional deve abranger as experiências vividas de homens negros, como forma de situar suas histórias e as diferentes opressões vividas por eles. Ademais, o conceito de *raça* se encontra atualmente em constante vigilância disciplinar, sobretudo por uma crítica ao caráter essencialista e pré-discursivo em que a categoria por vezes acaba sendo submetida.⁶¹ Silas Hoskins figura como o exemplo de um homem negro que foi reduzido à categoria de um sujeito que não poderia ser socialmente viável, simplesmente por defrontar uma ordem estabelecida de gênero e raça, um ordem que historicamente busca:

Destruir o corpo masculino negro, assassinar a vida negra que exigia ser mais do que o fantasma petrificado da imaginação branca, extingue a ideia do humano negro que o mundo da supremacia branca exige que não exista. Matar homens negros que ousam falar contra e viver além de seu lugar os apaga do mundo, dando um exemplo e deixando apenas seus cadáveres melaninizados como um impedimento contra futuras revoltas contra o conhecimento/ordem branco.⁶²

Por isso, o linchamento de um corpo negro e masculino, fruto de um “terror branco” - conforme acentuado por Wright -, causado por homens que dispõem de uma masculinidade hegemonicamente privilegiada, deveria ser tratado também como um problema de gênero, e não apenas racial. O *corpo* de Silas Hoskins foi reduzido à objetificação e, como diria Hortense Spillers, *de-generificado* e tornado *carne*, relegado a um “território de manobra cultural e política, em nada relacionado ao gênero, específico do gênero.”⁶³ O assassinato de Silas Hoskins, assim, foi executado a fim de manter o *status quo* de um sistema patriarcal que reprime homens negros, seu corpo foi relegado à condição do que Judith Butler denomina como *menos-que-humano*⁶⁴; um corpo que foi condicionado e rejeitado única e exclusivamente à imagem da morte.

Algum tempo após a tragédia ocorrida com Silas Hoskins, em 1919, Ella, a mãe de Wright, começou a dar sinais de um quadro de paralisia e, mais uma vez, a família teve que buscar abrigo na casa dos avós maternos do escritor, que, nesse momento, viviam em Jackson, Mississippi. Wright não nutria mais afeto por sua avó do que por seu avô. Como matriarca de uma família de adventistas, sua avó constantemente o acusava de não professar a mesma fé

⁶¹ CURRY, Tommy J. **The man-not: race, class, genre and the dilemmas of black manhood**. Philadelphia: Temple University Press, 2017, p. 5.

⁶² *Ibid.*, p. 189, tradução livre. No original: “Destroying the Black male body, murdering the Black life that demanded to be more than the petrified phantasm of the white imagination, extinguishes the idea of the Black human that the white-supremacist world demands cannot exist. Killing Black men who dare to speak against and live beyond their place erases them from the world, making an example, and leaving only their melaninated corpses as a deterrent against future revolts against white knowledge/order.”

⁶³ SPILLERS, Hortense. *Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense*. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. e ARIAS, André (orgs.). **Pensamento negro radical: antologia de ensaios**. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021, p. 34.

⁶⁴ BUTLER, Judith. **Desfazendo Gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 12-13.

que o restante da família e, por isso, recriminava seu gosto e afeição pela leitura e sua curiosidade aguçada por entender o mundo à sua volta - chegando a impedi-lo de trabalhar aos sábados, em razão dos ensinamentos doutrinários da igreja adventista. Wright não se sentia confortável na casa de sua avó, mas com sua mãe gravemente doente, não tinha muita escolha senão permanecer em um local que ele descreve como nada convidativo:

Minha posição no agregado familiar era delicada; eu era menor, um dependente não convidado, um parente de sangue que não professava nenhuma salvação e cuja a alma estava em perigo mortal. Vovó me intimidava corajosamente, baseando sua lógica na justiça de Deus, de que uma pessoa pecadora no agregado familiar poderia derrubar a ira de Deus sobre todo o estabelecimento, condenando inocentes e culpados, e, em mais de uma ocasião, ela interpretou a longa doença de minha mãe como resultado de minha falta de fé. Eu aprendi a ignorar esses tratamentos cósmicos e desenvolvi uma indiferença para todas as pregações metafísicas.⁶⁵

Conforme explicado anteriormente, em *Black Boy*, a fome é um tema recorrente durante boa parte da narrativa, não obstante o título planejado inicialmente para a obra seria *American Hunger* (fome americana) - o que depois integrou como subtítulo da versão póstuma. De forma prática, a fome do narrador não se refere apenas a uma necessidade por comida, em toda a narrativa acerca de sua vida no Sul, Wright constrói um retrato de si como um menino que costumava fazer muitas perguntas, mas que sempre era ignorado e recriminado por fazê-las. Sua fome também era intelectual e, por isso, em seu ponto de vista, ela jamais poderia ser saciada enquanto tivesse de viver sufocado pelo sistema de segregação sulista. O desenvolvimento do intelecto de Wright era bloqueado tanto pela segregação racial quanto pelo que ele apresenta como um caráter “passivo” de sua família e de toda comunidade negra à sua volta:

Eu era realmente tão mau quanto meus tios, tias e minha avó repetidamente diziam? Por que era considerado errado fazer perguntas? Eu estava certo quando resistia aos castigos? Era inconcebível para mim que alguém deveria se render ao que parecia errado, e a maioria das pessoas que eu conheci pareciam erradas. Alguém deveria render-se à autoridade mesmo acreditando que essa autoridade estivesse errada? Se a resposta fosse sim, então eu sabia que sempre estaria errado, porque eu jamais poderia fazer isso. Então, como alguém poderia viver em um mundo no qual uma

⁶⁵ WRIGHT, 1991, p. 99, tradução livre. No original: “My position in the household was a delicate one; I was a minor, an uninvited dependent, a blood relative who professed no salvation and whose soul stood in mortal peril. Granny intimated boldly, basing her logic on God’s justice, that one sinful person in a household could bring down the wrath of God upon the entire establishment, damning both the innocent and the guilty, and on more than one occasion she interpreted my mother’s long illness as the result of my faithlessness. I became skilled in ignoring these cosmic threats and developed a callousness toward all metaphysical preachments.”

mente e percepções não significam nada e autoridade e tradição significam tudo? Não havia respostas.⁶⁶

Para Wright, viver em um ambiente hostil onde todos negavam respostas às suas perguntas e o puniam por tentar compreender os problemas que o cercavam impulsionou seu desejo de ir para o Norte dos Estados Unidos, onde acreditava que seria capaz de desenvolver seu trabalho como escritor:

Eu sonhei em ir para o Norte e escrever livros, romances. O Norte simbolizou para mim tudo que eu não havia sentido e visto; não havia qualquer relação com o que realmente existiu. No entanto, ao imaginar um lugar onde tudo seria possível, eu mantive a esperança viva em mim. [...] Eu sabia que vivia em um país onde as aspirações de uma pessoa negra eram limitadas, demarcadas. Mesmo assim, eu senti que deveria ir a algum lugar e fazer alguma coisa para redimir minha vida.⁶⁷

Além da família, que continuamente desaprovava sua perspicaz curiosidade, a educação de Wright no Sul também foi limitada por outros fatores: havia as constantes mudanças residenciais que interrompiam seu percurso letivo; o sistema de segregação que despendia fundos insuficientes às escolas negras; além da proibição do acesso de afro-estadunidenses às bibliotecas locais. Homens negros, compreendidos como sujeitos sociais não-reflexivos, seriam constantemente ensinados a aceitar a condição de ser mais corpo do que mente, confinados em uma posição de não-pensantes e, portanto, sujeitos que não produziram um conhecimento contra-hegemônico.⁶⁸ Em vista disso, Wright terminou seus estudos na escola primária e caiu no mundo do trabalho braçal e mal remunerado, mas ainda assim, ele constantemente lia, pois sabia que não deveria permanecer em uma subclasse, e que ler era a única forma de afirmar a sua humanidade/masculinidade em meio ao sistema sulista de opressão racial.⁶⁹ Nas palavras de bell hooks:

Richard Wright aprendeu a ler na primeira infância, gostava de ler e pensar. Ainda que isso o colocasse em desacordo com um mundo do trabalho branco e racista, que só queria que um homem negro fosse obediente e estúpido. Wright recorda que ler livros deu a ele a visão de uma vida diferente; que, ao imaginar-se como escritor, ele “manteve a esperança viva”. Os livros o ensinaram que havia diferentes perspectivas

⁶⁶ WRIGHT, 1991, p. 157, tradução livre. No original: “Was I really as bad as my uncles and aunts and Granny repeatedly said? Why was it considered wrong to ask questions? Was I right when I resisted punishment? It was inconceivable to me that one should surrender to what seemed wrong, and most of the people I had met seemed wrong. Ought one to surrender to authority even if one believed that that authority was wrong? If the answer was yes, then I knew that I would always be wrong, because I could never do it. Then how could one live in a world in which one’s mind and perceptions meant nothing and authority and tradition meant everything? There were no answers.”

⁶⁷ *Ibid.*, p. 161, tradução livre. No original: “I dreamed of going north and writing books, novels. The North symbolized to me all that I had not felt and seen; it had no relation whatever to what actually existed. Yet, by imagining a place where everything was possible, I kept hope alive in me. [...] I knew that I lived in a country in which the aspirations of black people were limited, marked-off. Yet I felt that I had to go somewhere and do something to redeem my being alive.”

⁶⁸ hooks, bell. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. Routledge: New York, 2004, p. 32.

⁶⁹ WARNERS, 2007, p. 5.

sobre a vida. [...]. Como um leitor e pensador, Wright era constantemente interrogado por colegas de classe e professores que queriam que ele ficasse em silêncio. Eles queriam saber: “por que você faz tantas perguntas?”⁷⁰

E em meio a uma de suas leituras, Wright conheceu um homem branco, crítico social, conhecido como Henry Louis Mencken⁷¹, a quem o primeiro contato se deu quando ele leu o editorial de um jornal local que denunciava o autor. Wright ficou impressionado com a forma em que Mencken acusava o estilo de vida estadunidense, “utilizando as palavras como armas”:

Naquela noite, em meu quarto alugado, enquanto deixava a água quente escorrer sobre minha lata de carne de porco e feijão na pia, eu abri *A Book of Prefaces* e comecei a ler. Eu fiquei chocado com o estilo, com as frases claras, limpas e arrebatadoras. Por que ele escrevia assim? E, como alguém escrevia assim? Eu imaginei o homem como um demônio furioso, cortando com sua caneta, consumido pela raiva, denunciando tudo que era estadunidense, exaltando tudo que era europeu e alemão, rindo da fraqueza das pessoas, zombando de Deus e da autoridade. O que era isso? Levantei-me, tentando perceber qual era a realidade por trás das palavras... Sim, esse homem estava lutando, lutando com as palavras. **Ele estava usando as palavras como armas**, usando-as como alguém usa um porrete. As palavras poderiam ser armas? Bem, sim, pois aqui estavam. Então, talvez, possivelmente, eu poderia usá-las como armas? Não. Isso me assustou. Continuei a ler, e, o que me espantou não foi o que ele disse, mas como na Terra alguém teve coragem de dizer aquilo.⁷²

A descoberta de Mencken despertou em Wright uma fome ainda maior pelo desenvolvimento de sua intelectualidade. No entanto, para prosseguir no seu aprendizado autodidata, ele precisaria burlar as leis *Jim Crow* e conseguir adentrar a biblioteca local de Memphis. Com a ajuda de um homem branco, Wright teve de se passar por um jovem negro que iria buscar livros a serviço do referido homem (que apenas ficou curioso acerca do seu interesse com as leituras). Assim, além de ter acesso a outros livros de Mencken, ele também

⁷⁰ hooks, 2004, p. 34-35, tradução livre. No original: “Richard Wright learned to read in early childhood and enjoyed reading and thinking. Yet it put him at odds with a racist white work world that just wanted a black man to be obedient and dumb. Wright recalls that reading books gave him a vision of a different life, that by imagining himself as a writer he ‘kept hope alive’. Books taught him that there were different perspectives to have about life. [...] A reader and thinker, Wright was constantly interrogated by classmates and teachers who wanted him to remain silent. They wanted to know ‘why do you ask so many questions’.”

⁷¹ Henry Louis Mencken foi um jornalista, ensaísta e crítico cultural, estudioso da língua inglesa estadunidense. Mencken era um homem branco, nascido na cidade de Maryland, no ano de 1880, era devoto do teísmo e se posicionava em favor de uma democracia representativa. Como crítico social, Mencken ficou conhecido pela satirização do estilo de vida estadunidense, o que de imediato chamou a atenção de Richard Wright em sua leitura do autor.

⁷² WRIGHT, 1991, p. 237, tradução livre, grifo meu. No original: “That night in my rented room, while letting the hot water run over my can of pork and beans in the sink, I opened *A Book of Prefaces* and began to read. I was jarred and shocked by the style, the clear, clean, sweeping sentences. Why did he write like that? And how did one write like that? I pictured the man as a raging demon, slashing with his pen, consumed with hate, denouncing everything American, extolling everything European or German, laughing at the weaknesses of people, mocking God, authority. What was this? I stood up, trying to realize what reality lay behind the meaning of the words... Yes, this man was fighting, fighting with words. He was using words as a weapon, using them as one would use a club. Could words be weapons? Well, yes, for here they were. Then, maybe, perhaps, I could use them as a weapon? No. It frightened me. I read on and what amazed me was not what he said, but how on earth anybody had the courage to say it.”

pôde ler autores estadunidenses como Sinclair Lewis e Theodore Dreise; além de europeus como Fiódor Dostoiévski e Friedrich Nietzsche.

No ano de 1927, com seus 19 anos de idade, Wright resolveu abandonar de vez o Sul e dar um passo de fé em direção ao Norte, junto de sua tia Maggie. Seu objetivo era chegar à cidade de Chicago, no estado de Illinois – onde a população negra havia mais do que dobrado durante a década de 1920⁷³, com aproximadamente 230.000 residentes afro-estadunidenses no ano de 1930.⁷⁴ Uma vez em Chicago, Wright passou a morar no *South Side*, região da cidade onde se concentrou a maior parte da população pobre e afro-estadunidense, e uma das áreas onde *Native Son* é ambientado.

Conforme explicado anteriormente neste capítulo: em 1945, a editora *Harper and Brothers* julgou que os relatos de Wright acerca de suas experiências no Norte eram inaceitáveis para publicação de sua autobiografia, pressionando-o a manter apenas as recordações sobre sua vida no Sul. Ao final da primeira publicação de *Black Boy*, enquanto Wright dá adeus à realidade sulista, o livro se encerra com a seguinte frase do autor: “Essa foi a cultura da qual eu nasci. Esse foi o terror do qual eu fugi.”⁷⁵ Essas últimas palavras entregaram um tom de amargura acerca do Sul e um teor de possível amparo no Norte dos Estados Unidos. Porém, quando se tem acesso à segunda parte da obra, percebe-se que o escritor apresenta percepções contrárias ao que o final da primeira parte deixou transparecer à época. Nas memórias de Wright acerca do Norte, é possível reconhecer que ele se apresenta como um escritor profundamente crítico aos Estados Unidos como um todo, e que foi a sua chegada e permanência em Chicago que legitimou isso em sua consciência. Wright pôde perceber que a discriminação racial não era uma exclusividade sulista; mas que, de fato, a imposição de limites à liberdade e determinação de uma pessoa negra também era uma realidade no Norte:

Lentamente, comecei a forjar nas profundezas da minha mente um mecanismo que reprimia todos os sonhos e desejos do que as ruas de Chicago, os jornais e os filmes estavam evocando em mim. **Eu estava passando por uma segunda infância; um novo senso de limite do possível estava nascendo em mim.** O que eu poderia sonhar que tivesse a menor possibilidade de se tornar realidade? Eu não poderia pensar em nada. E, lentamente, foi exatamente sobre esse nada que minha mente começou a habitar, aquela constante sensação de querer sem ter, de ser odiado sem razão. Uma obscura noção do que a vida significa para um negro na América estava chegando à minha consciência, não em termos de eventos externos, linchamentos, leis Jim Crow, ou brutalidades sem fim, mas em termos de sentimentos cruzados, de

⁷³ GREENBERG, Cheryl Lynn. **To ask for an equal chance:** african americans in the great depression. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 8.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁵ WRIGHT, 1991, p. 246, tradução livre. No original: “This was the culture from which I sprang. This was the terror from which I fled.”

dor psíquica. Eu senti que a vida negra era uma extensa terra de sofrimento inconsciente e havia, no entanto, poucos negros que conheciam o significado de suas vidas, que poderiam contar sua história.⁷⁶

Por “segunda infância”, é possível considerar que Wright faz alusão a um novo período de sua vida, uma nova fase em que ele ainda teria de lidar com as hostilidades do racismo e dos diferentes tipos de violência vivenciados por um homem negro. Dessa vez, suas experiências não se associavam mais ao Sul, mas sim ao Norte dos Estados Unidos, onde as leis *Jim Crow* não eram aplicadas, mas a segregação e discriminação racial ocorriam sem precisar se apoiar em qualquer tipo de formalidade jurídica.⁷⁷ Ao chegar à cidade de Chicago, a vida de Wright é marcada por um novo processo de amadurecimento, que acompanha a sua desilusão acerca de uma região onde o racismo seria supostamente “mais ameno”.

Ainda assim, de um modo geral, a vida de Wright em Chicago havia de fato melhorado, e ele não demonstrava sinais de arrependimento por se juntar ao movimento migratório. A princípio, Wright conseguiu emprego como entregador em uma loja de frios; sua mãe e irmão puderam prontamente juntar-se a ele e sua tia na cidade; agora ele podia frequentar as bibliotecas que tanto almejava; e também podia ter contato com o vigente desenvolvimento e popularização da arte negra nas grandes cidades, como o *Harlem Renaissance*⁷⁸, que floresceu no Harlem - onde o mapa cultural da população negra foi organizado durante a década de 1920, se espalhando também por Chicago, Detroit, Filadélfia e Washington, D.C.⁷⁹

O grande problema enfrentado por Wright, no entanto, foi o *crash* da bolsa de valores, em 1929. Antes da crise, ele tentou um emprego como funcionário público dos correios, que em uma primeira tentativa havia sido recusado, devido à sua falta de peso adequado para a vaga. Quando finalmente conseguiu o preparo físico exigido e, enfim, passar no teste seguinte, o princípio da queda da bolsa de valores o impediu de exercer o cargo durante muito

⁷⁶ WRIGHT, 1991, p. 254-255, tradução livre. No original: “Slowly I began to forge in the depths of my mind a mechanism that repressed all the dreams and desires that the Chicago streets, the newspapers, the movies were evoking in me. I was going through a second childhood; a new sense of the limit of the possible was being born in me. What could I dream of that had the barest possibility of coming true? I could think of nothing. And, slowly, it was upon exactly that nothingness that my mind began to dwell, that constant sense of wanting without having, of being hated without reason. A dim notion of what life meant to a Negro in America was coming to consciousness in me, not in terms of external events, lynchings, Jim Crowism, and the endless brutalities, but in terms of crossed-up feeling, of psyche pain. I sensed that Negro life was a sprawling land of unconscious suffering, and there were but few Negroes who knew the meaning of their lives, who could tell their story.”

⁷⁷ GREENBERG, 2009, p. 9.

⁷⁸ WARNERS, 2007, p. 7-8.

⁷⁹ GRAHAM, Maryemma; WARD, JR., Jerry W. (org.). **The Cambridge History of African American Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 269-270.

tempo, obstruindo também o prosseguimento dos seus estudos. Wright declara que, à época, costumava ver:

Homens desempregados perambulando pelas portas, com olhares vazios em seus olhos, sentados deprimidamente nos degraus da frente, com roupas surradas, reunidos em grupos taciturnos nas esquinas, e preenchendo todos os bancos vazios nos parques do South Side de Chicago.⁸⁰

Devido a esse cenário, Wright precisou recorrer aos auxílios da *Works Progress Administration (WPA)*, onde conseguiu primeiramente um emprego no *Federal Negro Theatre* e depois no *Illinois Writers Project*.⁸¹

No início da década de 1930, Wright conheceu alguns membros do crescente Partido Comunista dos Estados Unidos, que, diferente de todos os grupos que ele havia conhecido anteriormente, encorajaram o seu desenvolvimento intelectual e sua disposição para a escrita. O primeiro contato com um aglomerado de membros brancos no partido comunista estadunidense relegou Wright ao ceticismo quanto aos seus interesses. Mas, em 1934, ele juntou-se oficialmente ao partido, atuando como membro de uma organização literária conhecida como *John Reed Club*, um grupo que demonstrou interesse pelos temas revolucionários em sua escrita e lhe deu oportunidades de desenvolver seu talento literário. Dessa forma, Wright passou a ter contato com uma literatura de perspectivas marxistas; enquanto tentava também debater os temas raciais dentro do partido.

Wright rapidamente subiu na hierarquia, passando de recruta à secretário executivo da célula de Chicago. Foi a primeira vez que Wright se viu cercado de pessoas e ideias semelhantes às suas, em um ambiente que prontamente valorizava os indivíduos pelas suas idealizações; ao menos nos primeiros meses, o ideais socialistas o fizeram viver um senso de comunidade que ele não havia vivido antes - nem mesmo na comunidade negra sulista. Porém, em 1937, três anos após juntar-se ao partido, Wright já se sentia pressionado pelo *John Reed Club*, devido à falta de liberdade que a organização dava aos seus escritores. Rotulado como “intelectual”, Wright sentia-se perseguido e recebia, de fato, ameaças. O pesquisador e crítico literário Luiz Mauricio Azevedo argumenta que:

No entendimento de Wright, o Partido Comunista queria comandar os negros na direção em que a causa branca gostaria. Não era sobre colaborar na organização negra rumo à emancipação, era sobre recrutar novos soldados, dessa vez coloridos, para que pudessem lutar as batalhas que eles, brancos, não conseguiam vencer.⁸²

⁸⁰ WRIGHT, 1991, p. 174-175, tradução livre. No original: “Unemployed men loitered in doorways with blank looks in their eyes, sat dejectedly on front steps in shabby clothing, congregated in sullen groups on street corners, and filled all the empty benches in the parks of Chicago’s South Side.”

⁸¹ BLOOM, 2010, p. 14.

⁸² AZEVEDO, Luiz Mauricio. **Afromarxismo**: fragmentos de uma teoria literária prática. Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 88-89.

Além disso, Wright também percebia uma grande diferença entre os discursos dos agitadores do povo e a realidade das massas - sobretudo em relação aos problemas raciais:

[...] eu via homens negros montados em caixas de sabão nas esquinas, gritando sobre pão, direitos e revolução. Eu gostava da sua coragem, mas eu duvidava de sua sabedoria. Os palestrantes afirmavam que os negros estavam zangados, que eles estavam prestes a erguer-se e juntar-se aos seus companheiros trabalhadores brancos para fazer uma revolução. Eu estava dentro e fora de muitos lares negros todos os dias e eu sabia que os negros estavam perdidos, eram ignorantes, doentes de mente e corpo. Eu vi que uma vasta distância separava os agitadores das massas, uma distância tão grande que os agitadores não sabiam como apelar para o povo que eles procuravam liderar.⁸³

Esses incômodos levaram Wright a romper com o *John Reed Club* e, conseqüentemente, com o partido, em 1937. Apesar disso, no mesmo ano, ele foi para Nova York trabalhar como editor de um jornal do Partido Comunista, o famoso *Daily Worker*. Uma vez em Nova York, Wright conheceu figuras como Ralph Ellison e Langston Hughes; e também publicou artigos envolvendo temáticas raciais, como “The Ethics of Living Jim Crow” e “Blueprint for Negro Writing”⁸⁴, caminhando em direção à consolidação de sua carreira como escritor.

Dentre os principais livros de ficção e não-ficção publicados por Wright, estão: *Uncle Tom's Children* (1938), *Native Son* (1940), *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States* (1941), *Black Boy* (1945), *The Outsider* (1953) e *White Man, Listen!* (1957) - além de livros que foram publicados apenas após sua morte, como o recente *The Man Who Lived Undergorund* (2021).⁸⁵ Wright também publicou uma série de poemas em jornais e revistas.

Embora Wright já tivesse rompido com o partido comunista quando *Native Son* havia sido publicado, ele permaneceu fiel às crenças marxistas. O escritor afro-estadunidense enfatizava uma leitura desenvolvimentista da história e um senso dos fundamentos econômicos que governam as relações sociais e os sistemas políticos. Ele permaneceu comprometido com o problema da desigualdade econômica e intrinsecamente racial, e

⁸³ WRIGHT, 1991, p. 280, tradução livre. No original: “[...] I saw black men mounted upon soapboxes at street corners, bellowing about bread, rights, and Revolution. I liked their courage, but I doubted their wisdom. The speakers claimed that Negroes were angry, that They were about to rise and join their White fellow workers to make a Revolution. I was in and out of many Negro homes each day and I knew that the Negroes were lost, ignorant, sick in mind and body. I saw that a vast distance separated the agitators from the masses, a distance so vast that the agitators did not know how to appeal to the people They sought to lead.”

⁸⁴ BLOOM, 2010, p. 15.

⁸⁵ KELLEY, Sonaiya. Richard Wright’s newly uncut novel offers a timely depiction of police brutality. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 19 abr. 2021. Entertainment & Arts / Books. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-04-19/richard-wright-the-man-who-lived-undergorund>>. Acesso em: 06/11/2023.

também simpatizava com a ideia de solidariedade trabalhista, com a ideologia anti-fascista, anti-imperialista, anti-colonialista e anti-capitalista.

Após um curto casamento com uma filha de judeus poloneses e imigrantes, Wright se casou pela segunda vez com uma mulher branca chamada Ellen Poplar, em 1941. O casal teve duas filhas: Julia, nascida em 1942; e Rachel, nascida em 1949. Por ser o único provedor da família à época da Segunda Grande Guerra, Wright foi dispensado do serviço militar. Em 1946, já conhecido internacionalmente, ele conheceu o escritor existencialista Jean Paul-Sartre, em Nova York, que o convidou para uma viagem à França; mas após seu passaporte ser negado, Wright foi auxiliado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, que estabeleceu contato oficial com o governo francês e providenciou sua viagem ao país.

Wright decidiu autoexilar-se e mudou-se para a França junto de sua família, onde conheceu figuras como André Gide, Gertrude Stein e Simone de Beauvoir - a quem Wright pôde apresentar mais tarde o Harlem. A aproximação e identificação de Wright com Sartre o ajudou a lidar com a dor do exílio e inserir-se no jogo de ação política presente na França pós Segunda Grande Guerra. Sartre e Wright compartilhavam um pensamento de esquerda, mas, à época, não eram comunistas, e feriam a influência cultural hegemônica dos Estados Unidos no mundo. Ambos também acreditavam na necessidade de uma ação coletiva que pudesse erradicar os malefícios do capitalismo, mas também insistiam na ideia de uma integridade individual e a primazia da consciência, trazendo a literatura à cena como arma frente à opressão racial e de classe que o sistema capitalista relegava à comunidade negra.⁸⁶ Em 1947, os dois se juntaram a Albert Camus, Andre Gide, Emmanuel Mounier, Leopold Senghor e outros intelectuais para ajudarem Alioune Diop a fundar a influente revista *Presence Africaine*, contribuindo com a difusão, em língua francesa, da ideia de *negritude*. Além disso, ao aproximar-se da comunidade afro-estadunidense que residia no país, Wright começou a apoiar o vigente movimento de libertação na África e teve até mesmo a oportunidade de trocar cartas com Frantz Fanon, em 1953.⁸⁷

Fica evidente que Richard Wright experimentou diversas fases intelectuais desde que partiu do Sul dos Estados Unidos. Segundo Cedric J. Robinson, todo esse período na vida de Wright:

Foi uma viagem que o levou do marxismo, através do existencialismo, e finalmente ao nacionalismo negro – uma viagem que poderia ser retrçada, biograficamente,

⁸⁶ COBB, Nina Kressner. Richard Wright: Exile and Existencialism. *Phylon*, Atlanta, v. 40, n. 4, p. 362-374, 1 jul. 1979.

⁸⁷ BLOOM, 2010, p. 16.

desde sua filiação ao Partido Comunista Americano no início da década de 1930, até sua morte na França, em 1960.⁸⁸

Ao final de sua vida, Wright sofria de ansiedade devido às suas difíceis condições financeiras, em virtude da sua decrescente carreira editorial. Também chegavam até ele constantes rumores de que o *FBI* estava investigando e interferindo em sua vida, e isso fica particularmente evidente em um poema de sua autoria, publicado em 1949 e ironicamente intitulado como *The FB Eye Blues*:

That old FB eye
Tied a bell to my bed stall
Said old FB eye
Tied a bell to my bed stall
Each Time I love my baby,
gover'ment knows it all.

Woke up this morning
FB eye under my bed
Said I woke up this morning
FB eye under my bed
Told me all I dreamed last night, every word I said

Everywhere I look, Lord
I see FB eyes
Said Every place I look, Lord
I see FB eyes
I'm getting sick and tired of gover'ment spies.

My mama told me
A rotten egg'll never fry
Said my mama told me
A rotten egg'll never fry
And everybody knows a cheating dog 'll never thrive

Got them blues, blues, blues
Them mean old FB eye blues
Said I got them blues, blues, blues
Them dirty FB eye blues
Somebody tell me something, some good news.

If he'd been a snake, lord
He'd a jumped up and bit me
Said if he'd been a snake, Lord
He'd a jumped up and bit me
But old FB eye just hauled off and hit me.

Now kittens like milk
And rats love cheese
Said kitten like milk
And rats sure love their cheese
Wonder what FB eye loves, crawling on his knees?

⁸⁸ ROBINSON, Cedric J. **Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition**. 2ª ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000. p. 289. No original: It was a journey that took him from Marxism, and through Existentialism, and finally to Black nationalism - a journey that could be retraced biographically from his membership in the American Communist Party in the early 1930s to his death in France in 1960.

Grasshopper likes to spit
In a bloodhound's eye
Said grasshopper likes to spit
In a bloodhound's eye
Lord, let that grasshopper meet the FB eye.

Breaks my heart in two, Lord
And I just can't forget
Said it breaks my heart, Lord
And I just can't forget
Old jealous FB eye ain't ended yet.⁸⁹

Essa é uma produção autoral que traduz perfeitamente os problemas relacionados à masculinidade de Richard Wright enquanto homem negro. Estes olhos, apresentados em uma rima particularmente irônica - os mesmos olhos que seriam figurados mais tarde como objeto de desejo e fascínio para a jovem e ingênua Pecola Breedlove⁹⁰: “*Olhos bonitos. Olhos bonitos azuis. Olhos bonitos azuis grandes*”⁹¹ -, seriam aqui figurados como objeto de lamento e assombro para um já maduro Richard Wright; um intelectual que, antes de tudo, reconhecia a sua realidade enquanto um homem afro-estadunidense e a condição de repressão que estes olhos imporiam à sua aparição, ao seu corpo. Wright foi um homem negro que cresceu em um cenário violento para pessoas de sua cor e de seu gênero, um homem que presenciou o linchamento de seu tio e a condição psicológica de seu avô materno após a Guerra Civil - ambos homens negros que, ao terem os seus corpos filtrados por “olhos azuis”, foram relegados à categoria de *menos-que-humanos*, e assim foram violentados e/ou usados por um Estado e cultura racistas. Por isso, mesmo distante de sua terra de origem, Wright temia estes olhos que o perseguiram, temia as consequências de ser observado; temia, pois, “o negro teme os olhos azuis”.⁹²

No ano de 1959, a mãe de Wright faleceu, e ele, sofrendo com dificuldades intestinais e recorrentes crises de vertigem, acabou falecendo de ataque cardíaco em 28 de novembro de 1960, com apenas 52 anos. Richard Wright foi cremado no cemitério *Père-Lachaise*, em Paris, junto de uma cópia de *Black Boy* - sua autobiografia, suas memórias escritas.⁹³

⁸⁹ WRIGHT, Richard. *The FB eye blues* (1949). **Harris Broadsides**. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:294360/>. Acesso em: 06/11/2023.

⁹⁰ Personagem de Toni Morrison em *O olho mais azul*, romance publicado em 1970, vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1993.

⁹¹ MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 50.

⁹² FANON, 2020, p. 56.

⁹³ BLOOM, 2010, p. 17.

CAPÍTULO II – A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *NATIVE SON*

2.1 Ambiguidades em *Native Son*: entre o mito do estuprador negro e a categoria do romance de protesto

“Ele cometia estupro toda vez que olhava para um rosto branco.”⁹⁴

No ano de 1938 era publicado o primeiro livro de Richard Wright, intitulado *Uncle Tom's Children*, uma coletânea de contos sobre as violências da segregação racial no Sul dos Estados Unidos. A obra foi um sucesso de público, alcançou uma audiência nacional e chegou a ganhar o prêmio de melhor livro em um concurso redatorial patrocinado pelo *Federal Writer's Project (WFP)*.⁹⁵ Mas, apesar do reconhecimento, a resposta do público ao trabalho precursor de Wright não refletiu a sua intenção, pois, em uma autoanálise de sua produção, Wright afirmou que:

Quando as resenhas deste livro começaram a sair, eu percebi que havia cometido um erro terrivelmente ingênuo. Eu descobri que havia escrito um livro em que até as filhas de banqueiros poderiam ler, chorar e se sentir bem com aquilo. Eu jurei a mim mesmo que se alguma vez eu escrevesse outro livro, ninguém iria chorar com ele, seria tão difícil e profundo que teriam que enfrentá-lo sem o consolo de lágrimas. Foi isso que me fez trabalhar seriamente.⁹⁶

Este recorte de gênero e também de raça, explícito pela expressão “filhas de banqueiros”, evidencia um público particular que Wright visava alcançar de maneira específica com a escrita de *Native Son*: mulheres brancas, jovens e em condições financeiras favoráveis. Isso irá se traduzir em uma das personagens mais importantes na trama do romance, nomeada como Mary Dalton.

⁹⁴ WRIGHT, Richard. *Native Son*. In: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Early Works**, New York: Library of America, 1991, p. 658, tradução livre. No original: “He committed rape every time he looked into a white face.”

⁹⁵ CORKERY, Caleb. Richard Wright and His White Audience: How the Author's Persona Gave *Native Son* Historical Significance. In: FRAILE, Ana María (ed.). **Richard Wright's Native Son**. New York: Rodopi, 2007, p. 6.

⁹⁶ WRIGHT, Richard. How “Bigger” Was Born. In: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Early Works**. New York: Library of America, 1991, p. 874. Tradução livre. No original: “When the reviews of that book began to appear, I realized that I had made an awfully naive mistake. I found that I had written a book which even banker's daughters could read and weep over and feel good about. I swore to myself that if I ever wrote another book, no one would weep over it; that it would be so hard and deep that they would have to face it without the consolation of tears. It was this that made me get to work in dead earnest.”

De fato, Richard Wright esforçou-se em produzir uma obra que seria um marco na literatura estadunidense como um todo; uma história que retratou a raiva negra e a responsabilidade branca pela condição de subordinação do homem afro-estadunidense. Foi assim que Wright deu forma ao seu romance mais popular e mais celebrado, conhecido como *Native Son* (1940), produzido como uma espécie de alerta sobre a violência desordenada nas grandes cidades dos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX.

Por ter deixado o Sul e se juntado à Grande Migração, em 1927, em direção à cidade de Chicago, no estado de Illinois, Wright testemunhou a década de 1930 e o evento da Grande Depressão no Norte do país, onde vivenciou um racismo informal e não institucionalizado, diferente dos estados sulistas. O acesso a ambientes públicos e privados era semelhantemente limitado, e trabalhos que antes eram ocupados pela população negra, passaram a ser ocupados pela população branca, gerando ainda mais desemprego entre a população afro-estadunidense.⁹⁷

Esse cenário é o que inspira Richard Wright e se torna plano central de seu romance, publicado pela editora *Harper and Brothers*, em 1940. Com um enredo dividido em três partes: *Fear*, *Flight* e *Fate* (Medo, Fuga e Destino), a história fictícia é ambientada no final da década de 1930 e apresenta um recorte da vida de Bigger Thomas, um jovem afro-estadunidense com vinte anos de idade, ao qual, assim como o próprio Richard Wright, mudou-se com sua família do Sul para o Norte dos Estados Unidos - mais especificamente para o *South Side* de Chicago, área reservada à população pobre e negra da cidade. O protagonista sofre com o racismo e a segregação: ele é pobre, tem pouca instrução educacional e vive em um apartamento de apenas um cômodo com a mãe e irmãos. Decidido a deixar uma rotina de pequenos crimes e seguir uma vida considerada honesta, Bigger resolve aceitar um emprego como chofer para uma família branca e influente na cidade: a família Dalton. Ele vê no trabalho uma forma de cruzar as barreiras de cor que compõem a sua realidade e adentrar em um mundo branco repleto de promessas, para assim alcançar a sua individualidade, conduzindo seus próprios atos e fugir do determinismo da segregação racial.

Como primeira tarefa, Bigger recebe a ordem de levar a filha de seu chefe até a universidade; no entanto, a jovem, chamada Mary Dalton, o induz para que não vá até o destino ao qual foi designado. Sem o consentimento de seu pai, Mr. Dalton, Mary pede para que Bigger a leve até uma reunião de comunistas, onde encontram com Jan: o companheiro da

⁹⁷ GREENBERG, Cheryl Lynn. **To ask for an equal chance:** african americans in the great depression. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 29.

jovem. O casal tenta explicar a Bigger sobre como a causa comunista poderia supostamente somar forças à causa racial, e, ainda assim, o protagonista permanece confuso, sem entender o rumo da conversa e o que de fato seria um “comunista” - antes compreendido por ele apenas como “uma raça de pessoas que vivem na Rússia”.⁹⁸

Ao fim da noite, após saírem para beber em um bairro negro segregado e depois de se despedirem de Jan, Bigger e Mary chegam à residência dos Daltons. É a primeira vez que Bigger se vê sozinho com uma mulher branca, e, em estado de embriaguez, ele precisa levá-la em seus braços até o seu quarto - pois a bebida a deixou inconsciente e ela mal consegue andar. No entanto, desfigurando qualquer expectativa em relação ao enredo, o narrador onisciente descreve uma cena em que:

Ele [Bigger] a levantou e a deitou sobre a cama. Algo o incitou a sair imediatamente, mas ele se inclinou sobre ela, excitado, olhando o seu rosto na penumbra, sem querer tirar as mãos de seus seios. Ela tossiu e murmurou, sonolenta. Ele apertou seus dedos sobre os seios dela, a beijando de novo, sentindo seus movimentos sobre ele. Naquele momento ele estava atento apenas ao corpo dela. Ele estava atento apenas ao corpo dela; seus lábios tremiam. Então, seu corpo se enrijeceu. A porta atrás dele havia rangido.⁹⁹

Nesse instante, Mrs. Dalton, a mãe de Mary, ao ouvir sons vindos do quarto, vai até o local para verificar o que se passa, porém, por ser cega, ela só é capaz de compreender a situação utilizando a sua audição. Ao percebê-la, o terror toma conta de Bigger e ele permanece em silêncio, empenhando-se em manter Mary quieta, abafando seus grunhidos com um travesseiro, de modo a não ser descoberto no local. Mas, quando Mrs. Dalton enfim deixa o quarto, ele se dá conta de que acidentalmente matou Mary asfixiada. E, no desespero de esconder o seu crime, Bigger tenta pôr o corpo sem vida de Mary na fôrnalha da mansão, tendo de decepá-la para que coubesse no braseiro.

No desenvolvimento do enredo, Bigger reage de formas diferentes acerca do assassinato de Mary: inicialmente, ainda que tomado por um sentimento de culpa diante do crime acidental, o protagonista tenta se livrar de qualquer vestígio que o ligue ao desaparecimento da jovem, ele continua a trabalhar para a família Dalton e busca incriminar Jan e os comunistas por um suposto sequestro; porém, posteriormente, Bigger começa a assumir o ato como algo proposital, dando início a uma tomada de consciência sobre a segregação racial vivida pela população negra nos Estados Unidos.

⁹⁸ WRIGHT, 1991, p. 475, tradução livre. No original: “[...] a race of people who live in Russia [...]”

⁹⁹ *Ibid.*, p. 524, tradução livre. No original: “He lifted her and laid her on the bed. Something urged him to leave at once, but he leaned over her, excited, looking at her face in dim light, not wanting to take his hands from her breasts. She tossed and mumbled sleepily. He tightened his fingers on her breasts, kissing her again, feeling her move toward him. He was aware only of her body now; his lips trembled. Then he stiffened. The door behind him had creaked.”

Para Wright, as atitudes violentas de Bigger se justificam na circunstância de que o personagem seria uma espécie de alerta sobre o que a sociedade estadunidense e os seus meios de segregação racial estariam criando. No posfácio de *Native Son*, professado pela primeira vez em março de 1940, como uma palestra na Columbia University, intitulado “How Bigger Was Born”, Wright declara que:

[...] concedendo o estado emocional, a tensão, o medo, a raiva, a impaciência, o sentimento de exclusão, o desejo por uma ação violenta, a fome cultural e emocional, Bigger Thomas, condicionado como é seu organismo, não vai se tornar um ardente, ou até tépido, adepto do *status quo*.¹⁰⁰

Native Son alcançou um tremendo sucesso comercial, vendendo aproximadamente duzentos e quinze mil cópias nas três primeiras semanas de publicação¹⁰¹ e tornando Richard Wright um dos autores mais importantes da literatura afro-estadunidense no século XX. Porém, ao mesmo tempo em que a obra foi um sucesso de vendas, ela também foi lida e interpretada de diferentes maneiras nos anos seguintes ao seu lançamento. Uma das principais questões em relação à interpretação do romance é o debate em torno da figuração do homem afro-estadunidense por meio do protagonista, Bigger Thomas. É evidente que Richard Wright introduziu ao público leitor uma obra influente na literatura estadunidense como um todo. Em 1963, vinte e três anos após a primeira publicação do romance, o escritor e crítico literário Irving Howe¹⁰² chegou a afirmar que:

No dia em que *Native Son* apareceu, a cultura estadunidense mudou para sempre. Não importa quanta qualificação o livro possa necessitar mais tarde, tornou-se impossível a repetição das velhas mentiras. Em toda sua crueza, melodrama e claustrofobia visual, o romance de Richard Wright trouxe à tona, como ninguém havia feito antes, o ódio, o medo e a violência que aleijaram e ainda podem destruir a nossa cultura.¹⁰³

¹⁰⁰ WRIGHT, 1991, p. 866, tradução livre. No original: “[...] granting the emotional state, the tensivity, the fear, the hate, the impatience, the sense of exclusion, the ache for violent action, the emotional and cultural hunger, Bigger Thomas, conditioned as his organism is, will not become an ardent, or even a lukewarm, supporter of the *status quo*.”

¹⁰¹ WARNERS, Andrew. **Richard Wright's Native Son**. New York: Routledge, 2007, p. 91.

¹⁰² Irving Howe foi um crítico social e literário. Nascido em 1920, na cidade de Nova York, Howe foi um homem judeu, filho de imigrantes, e construiu boa parte de seus trabalhos junto aos movimentos socialistas estadunidenses. Howe escreveu com frequência para periódicos como *Commentary*, *The Nation*, *The New Republic* e *The New York Review of Books*. Em 1954, fez parte da fundação da *Dissent Magazine*, onde publicou o ensaio “Black Boys and Native Sons”.

¹⁰³ HOWE, Irving. Black Boys and Native Sons. **Dissent Magazine**, 1963, p. 354. Disponível em: <<https://www.dissentmagazine.org/article/black-boys-and-native-sons>> Acesso em: 17 mar. de 2023, tradução livre. No original: “The day *Native Son* appeared, American culture was changed forever. No matter how much qualifying the book might later need, it made impossible a repetition of the old lies. In all its crudeness, melodrama and claustrophobia of vision, Richard Wright's novel brought out into the open, as no one ever had before, the hatred, fear and violence that have crippled and may yet destroy our culture.”

Por outro lado, James Baldwin¹⁰⁴, que também é considerado um dos mais notáveis nomes da literatura afro-estadunidense, o criticou em seu conjunto de ensaios intitulado *Notes of a Native Son* (1955), alegando que o livro deu continuidade a arquétipos racistas sobre o homem negro, elaborados pelo imaginário socio-cultural da supremacia branca nas décadas anteriores:

Ao registrar, porém, seus dias de ira, Wright registrou também, como nenhum negro jamais fizera, a fantasia que os americanos têm em mente quando falam sobre o negro: aquela imagem fantástica e assustadora com a qual convivemos desde que o primeiro escravo sofreu os golpes de uma chibata. A importância de Filho nativo está nisso, e aí reside também, infelizmente, sua limitação esmagadora.¹⁰⁵

Baldwin argumenta que Richard Wright aludiu ao sofrimento negro e entregou a um público majoritariamente branco apenas o retrato de um homem negro violento, insensível e imoral. Em “O romance de protesto de todos”, ensaio redigido no seu auto-exílio em Paris, no ano de 1949, Baldwin afirmou que:

[...] a tragédia de Bigger não é ser frio ou ser negro ou estar faminto, nem mesmo ser um negro americano, e sim o fato de que ele aceitou uma teologia que lhe nega a vida, de que ele admite a possibilidade de ser sub-humano e se sente impelido, portanto, a lutar por sua humanidade segundo os critérios brutais que herdou ao nascer.¹⁰⁶

Não seria exagero afirmar que Baldwin tem razão ao dizer que Wright refigura antigos arquétipos acerca da população negra e, particularmente, acerca do homem negro na história dos Estados Unidos - e isso se torna especialmente plausível quando se compara a trama de *Native Son* com o que Angela Davis chamou de “o mito do estuprador negro”. Em *Mulheres, Raça e Classe*, livro publicado originalmente em 1981, cerca de trinta anos após os ensaios de Baldwin, a autora dedica um capítulo para tratar, de fato, do problema relativo ao estupro e a sua relação com o racismo na história dos Estados Unidos. No capítulo intitulado “Estupro, racismo e o mito do estuprador negro”, a autora afirma que a violação sexual seria um problema resultante da sociedade capitalista contemporânea, em um cenário no qual as leis anti-estupro seriam formuladas a fim de proteger os interesses dos homens brancos de classe média, aos quais, para além de temerem pela segurança de suas filhas e esposas,

¹⁰⁴ James Arthur Baldwin foi um romancista, ensaísta, dramaturgo e poeta. Homem negro, gay, nascido na cidade de Nova York, em 1924, Baldwin foi criado por sua mãe, Emma Berdis Jones, e seu padrasto, um pastor chamado David Baldwin, convivendo com mais oito irmãos, no Harlem. O escritor nova-iorquino construiu boa parte de sua carreira em seu auto-exílio na cidade de Paris, onde publicou principalmente romances e escritos críticos sobre a terra que havia deixado. Dentre os principais trabalhos de James Baldwin, estão: *Go tell it on the mountain* (1953), *Notes of a Native Son* (1955), *Giovanni's Room* (1956), *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son* (1961), *The Fire Next Time* (1963), *If Beale Street Could Talk* (1974), dentre outros.

¹⁰⁵ BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

consideravam os supostos estupros cometidos por homens negros como um insulto à sua honra e moral.

Essas acusações fraudulentas de estupros supostamente cometidos por homens negros seria uma ferramenta historicamente efetiva formulada pelo racismo nos Estados Unidos, algo criado como justificativa às ondas de violência, linchamentos e terror direcionadas aos *corpos* das comunidades afro-estadunidenses. Dessa forma, enfatizando o caráter relacional e de poder da categoria *gênero*, como foi destacado posteriormente por Joan Scott¹⁰⁷, Angela Davis ressalta a maneira que o mito do estuprador negro serviu como ferramenta de domínio não apenas contra os homens, mas também contra as mulheres afro-estadunidenses:

[...] a representação dos homens negros como estupradores reforça o convite aberto do racismo para que os homens brancos se aproveitem sexualmente do corpo das mulheres negras. A imagem fictícia do homem negro como estuprador sempre fortaleceu sua companheira inseparável: a imagem da mulher negra como cronicamente promíscua. Uma vez aceita a noção de que os homens negros trazem em si compulsões sexuais irresistíveis e animalescas, toda a raça é investida em bestialidade.¹⁰⁸

Angela Davis argumenta que, uma vez criado o discurso de que os homens negros possuíam impulsos sexuais irrefreáveis sobre os corpos de mulheres brancas, seria também sustentada a afirmação de que as mulheres negras, por sua vez, estariam prontamente dispostas a não controlar a sua suposta promiscuidade para com os homens brancos e, assim, estaria aberto um espaço propício para a deslegitimação das queixas contra o abuso sexual cometido contra as mulheres afro-estadunidenses. Além disso, essa violência direcionada às mulheres negras não deixou de ter reflexos sobre as mulheres brancas, pois, no instante em que os homens brancos estariam convencidos de seu poder sobre o corpo feminino negro, não seria diferente com as mulheres de sua própria raça, que sofreram efeitos indiretos dos abusos, como prova de que o racismo, por vezes, alimenta também o sexismo.

Ainda que não citado por Angela Davis em seu texto, um notório exemplo da produção cultural que figura o homem afro-estadunidense como um estuprador inato é possível de ser visto no filme *Birth of a Nation* (1915), de D. W. Griffith. Considerado uma revolução técnica na história do cinema, *Birth of a Nation* funcionou como uma espécie de propaganda do discurso supremacista branco, contando sua própria versão sobre o período da Reconstrução nos Estados Unidos. Por meio de figurações racistas - chegando a utilizar-se de *blackface* -, o filme apresenta diversos estereótipos acerca da população afro-estadunidense:

¹⁰⁷ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**: Porto Alegre, v. 20, n. 2, julho/dezembro, 1995, p. 71-99. p. 75.

¹⁰⁸ DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Herci Regina Candini. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 186.

os homens negros são caracterizados como pessoas desprovidas de intelecto, bêbados, violentos, bestiais e, principalmente, estupradores que sentem uma necessidade insaciável pelo corpo da mulher branca - considerada o símbolo de pureza e berço saudável da nação. O filme de Griffith foi exibido na Casa Branca e ovacionado por todos que o assistiram - incluindo Thomas Woodrow Wilson, à época presidente dos Estados Unidos. Os historiadores John Hope Franklin e Evelyn Brooks Higginbotham enfatizam que:

Birth of a Nation contou a história mais sórdida e distorcida sobre a emancipação negra na era da Reconstrução, sobre alforria e sobre a violação da feminilidade branca. Sua glorificação da Ku Klux Klan tolerou a violência dos vigilantes; e o filme contribuiu, mais do que qualquer outro meio, para nutrir e promover o mito da dominação negra e da sua devassidão durante a Reconstrução.¹⁰⁹

Native Son, em certa medida, está em estreito diálogo com essas figurações de arquétipos inerentes à cultura supremacista branca estadunidense, mas o debate em torno do enredo, e da própria figura de Richard Wright enquanto intelectual, não se encerra de maneira tão simples. De acordo com Homi Bhabha, ao invés de reconhecer as imagens do discurso colonial - ou, nesse caso, supremacista branco - como positivas ou negativas, o que deve ser posto em evidência são os processos de subjetivação tornados plausíveis por meio do discurso do estereótipo; assim, o ponto de relevância desloca-se para uma análise da eficácia do discurso colonial/supremacista, bem como do seu repertório de poder e resistência, a fim de compreender o que constrói o colonizado e o colonizador.¹¹⁰

Paul Gilroy, no seu clássico *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, publicado originalmente em 1993, dedica um capítulo inteiro a Richard Wright, atestando que o escritor via o negro enquanto metáfora dos Estados Unidos, como uma construção histórica e social ligada à instituição da escravidão e que, portanto, não correspondia a nenhum suposto atributo biológico ou essencialista.¹¹¹ Nessa lógica, Gilroy afirma que Wright:

[...] 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.¹¹²

¹⁰⁹ FRANKLIN, John Hope; HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. **From Slavery to Freedom: A History of African Americans**. 9ª. ed. New York: McGraw-Hill, 2011, p. 357. Tradução livre. No original: “*Birth of a Nation* told a most sordid and distorted story of Reconstruction-era black emancipation, enfranchisement, and violation of white womanhood. Its glorification of the Ku Klux Klan condoned vigilante violence, and the film did more than any other single medium to nurture and promote the myth of black domination and debauchery during Reconstruction.”

¹¹⁰ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 106.

¹¹¹ GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 286.

¹¹² *Ibid.*, p. 294.

Richard Wright, então, estaria plenamente consciente da construção histórica da ideia de raça e dos possíveis conflitos interpretativos de sua obra quando transpôs para o seu romance a figuração reiterada de um homem negro que, em sua primeira vez a sós com uma mulher branca e inconsciente, abusa de seu corpo - ainda que impedido pela presença de Mrs. Dalton e o posterior assassinato acidental de Mary.

O personagem criado por Wright é apresentado em seu limite, um limite físico e psicológico enfatizado pelo que W. E. B. Du Bois chamaria de *linha de cor*, previsto, ainda em 1903, como o principal problema do século XX.¹¹³ No romance de Wright, esse problema é figurado como uma característica física própria à cidade de Chicago durante a década de 1930, pois, no começo de *Fear*, a primeira parte do romance, quando Bigger conversa com um de seus colegas de gangue, Gus, o mesmo afirma que os brancos vivem “do outro lado da linha”, ao passo que Bigger satiriza a vida branca e dá pistas sobre o desenrolar do enredo, quando diz que: não, eles vivem “bem aqui no meu estômago”.¹¹⁴

A sátira empregada por Bigger demonstra que ele se vê impelido a cruzar os limites da *linha de cor* que compõe a sua realidade, afim de alcançar a sua individualidade; uma maneira de fundir o que Du Bois chama de experiência cindida do negro nos Estados Unidos¹¹⁵: O protagonista de *Native Son* é estadunidense, mas também é negro e, por isso, deseja abdicar de uma experiência dual no interior de sua alma e tomar consciência de si, tornando-se senhor de seus próprios atos e enxergando-se não mais pela revelação do *Outro*, mas através de si mesmo. Bigger protesta com Gus acerca dos limites impostos à população negra que vive no Black Belt de Chicago, evidenciando a sua revolta e insatisfação em viver sob a condição de segregação imposta por uma barreira racial:

Droga, se liga! Nós vivemos aqui e eles vivem lá. Nós somos negros e eles são brancos. Eles têm tudo e nós não temos nada. Eles fazem coisas que nós não podemos fazer. É como viver em uma jaula. Passo metade do tempo pensando que estou fora do mundo espiando através de um buraco numa cerca....¹¹⁶

Para Irving Howe, a narrativa em torno da violação sexual expôs o âmago da sociedade estadunidense. Wright entendeu que a fantasia do estupro era consequência de uma culpa da sociedade - e que, por isso, os brancos teriam, ao menos na ficção, o que mereciam. A compreensão das relações sexuais para as relações sociais foi essencial para a escrita de *Native Son*. Assim, Howe argumenta que mesmo uma jovem branca e liberal como Mary

¹¹³ DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução: Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021, p. 15.

¹¹⁴ WRIGHT, 1991, p. 464, tradução livre. No original: “‘Right down here in my stomach’ [...]”

¹¹⁵ DU BOIS, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ WRIGHT, 1991, p. 463, tradução livre. No original: “Goddammit, look! We live here and they live there. We black and they white. They got things and we ain’t. They do things and we can’t. It’s just like living in jail. Half the time I feel like I’m on the outside of the world peeping in through a knot-hole in the fence....”

Dalton, supostamente apoiadora da causa negra, sofreria das consequências de seu privilégio.¹¹⁷

Como apontado anteriormente, a recepção do enredo foi mista. James Baldwin é, sem dúvida, o principal expoente acerca das leituras críticas sobre *Native Son*. O escritor e ensaísta afro-estadunidense critica o que, para ele, seria um simples jogo de ataque e revide entre brancos e negros; algo que, presente no que ele chama de *romances de protesto*, fundamenta a sensação de viver pautada somente pela violência e pela morte contemplativa entre as raças, desconsiderando toda a complexidade da vida humana em sua beleza e pavor. Assim, Baldwin afirma que:

Toda a vida de Bigger é controlada e definida por seu ódio e seu medo. E, mais adiante, seu medo o impele ao assassinato, seu ódio o leva ao estupro; por fim, ele morre, e somos informados de que foi graças a essa violência que, pela primeira vez, ele teve uma espécie de vida, **pela primeira vez afirmou sua masculinidade**.¹¹⁸

Para Baldwin, portanto, a figuração de um arquétipo que afirma a masculinidade/humanidade por meio da violência, seria essencialmente um meio nocivo de reprodução literária e reiteração de uma noção de gênero e raça particular ao homem negro. Mas é interessante notar como Baldwin reavalia sua crítica e leitura sobre *Native Son* anos mais tarde, particularmente após a morte de Wright. No ensaio intitulado “Alas, Poor Richard”, redigido originalmente para as revistas *The Reporter* e *Encounter* e publicado em *Nobody Knows My Name*, em 1961, o mesmo autor, que havia elaborado severas críticas à composição do personagem Bigger Thomas, agora considera que:

Pouco depois de sabermos da morte de Richard Wright, uma mulher negra que estava relendo *Native Son* me disse que isso significava mais para ela agora do que quando ela o leu pela primeira vez. Isso, disse ela, porque o clima social específico que o produziu, ou com o qual foi identificado, parecia arcaico agora, estava desaparecendo de nossas memórias. Agora, restava apenas tratar do livro em si, pois não poderia mais ser lido, como havia sido lido em 1940, como um manifesto racial militante. Os manifestos raciais de hoje estavam sendo escritos de maneira muito diferente e em muitos idiomas diferentes; o que importava sobre o livro agora era quão precisa ou profundamente a vida do South Side de Chicago havia sido transmitida.¹¹⁹

¹¹⁷ HOWE, 1963, p. 356.

¹¹⁸ BALDWIN, 2020, p. 49, grifo meu.

¹¹⁹ BALDWIN, James. Alas, poor Richard. In: _____ . **James Baldwin**: Collected essays. MORRISON, Toni (ed.). New York: Library of America, 1998. p. 247-268. p. 251. p. 248. Tradução livre. No original: “Shortly after we learned of Rihard Wright’s death, a Negro woman who was re-reading *Native Son* told me that it meant more to her now than it had when she had first read it. This, she said, was because the specific social climate which had produced it, or with which it was identified, seemed archaic now, was fading from our memories. Now, there was only the book itself to deal with, for it could no longer be read, as it had been read in 1940, as a militant racial manifesto. Today’s racial manifestoes were being written very differently, and in many different languages; what mattered about the book now was how accurately or deeply the life of Chicago’s South Side had been conveyed.”

O elemento da ressignificação literária por meio da releitura denota o que o filósofo e teórico das artes Mikhail Bakhtin entenderia como a sobrevivência da obra no *grande tempo*, uma existência trans-histórica, aberta a novas recepções, discussões e leituras. Nesse sentido, Bakhtin argumenta que tentar interpretar uma produção literária por meio das condições fechadas de sua época de composição ou publicação seria o mesmo que abdicar da compreensão de seus potenciais sentidos para leitores que existem em um contexto *post mortem* do próprio autor.¹²⁰ Para o crítico literário alemão Hans Robert Jauss, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resulta das condições históricas de sua produção, mas sim de sua recepção, das leituras produzidas pela obra em sua posteridade.¹²¹ Assim, o *best seller* de Wright permanece vivo e se estende anos após a sua publicação, gerando novos e diferentes efeitos estéticos, o que compreende discussões que nascem e se transformam.

No exemplo exposto por Baldwin é notável que a história de Bigger se atualiza, particularmente após a morte do autor, em Paris, no ano de 1960. Em sua releitura, Baldwin pondera que, talvez, Wright sequer tenha sido uma figura tão polêmica como a imagem que ele tentou construir de si mesmo. Quando Baldwin diz: “Eu nunca acreditei que ele tinha qualquer senso real sobre como uma sociedade é organizada.”¹²², o crítico, romancista e ensaísta nascido e criado no Harlem considera que, em sua relação com Wright, ele transparecia um conhecimento muito fantasioso sobre questões como história, sociedade e política. Por isso, a expectativa de Baldwin parte de uma leitura comum sobre uma suposta relação fidedigna entre literatura e contexto histórico, uma busca incessante por uma “verdade factível”; verdade essa que “se refere a uma dedicação ao ser humano, sua liberdade e sua realização; uma liberdade que não pode ser legislada, uma realização que não pode ser mapeada.”¹²³

No ensaio publicado após a morte de Wright, é interessante notar como o tom de lamento predomina sob a escrita de Baldwin, em razão do autor afirmar que obras de Wright como *Uncle Tom's Children*, *Black Boy* e o próprio *Native Son* o mostraram, pela primeira vez, a tristeza, a raiva e a amargura mortal que sempre estiveram devorando a sua vida e a dos seus semelhantes. A obra de Wright serviu como uma espécie de libertação para Baldwin; o autor de *Native Son* tornou-se para ele uma testemunha, um aliado e até mesmo uma figura

¹²⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 362.

¹²¹ JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. v. 36. p. 7-8.

¹²² BALDWIN, 1998, p. 249, tradução nossa. No original: “I never believed that he had any real sense of how a society is put together.”

¹²³ BALDWIN, 2020, p. 41.

paterna.¹²⁴ Entretanto, segundo Baldwin, a sua relação com Wright foi abalada após a publicação da sua primeira crítica a *Native Son*, presente em “O romance de protesto de todos”:

Richard acusou-me de traí-lo, e não apenas a ele, mas a todos os afro-estadunidenses, ao atacar a ideia de literatura de protesto. Simplesmente não me ocorreu que o ensaio poderia ser interpretado dessa forma. Eu ainda estava nessa fase quando eu imaginei que tudo que estava claro a mim tinha que ser somente apontado para se tornar imediatamente nítido para todo mundo. Eu era jovem o suficiente para me sentir orgulhoso do ensaio, e triste e incompreensível como ele soa. Eu realmente penso que eu esperava receber um tapinha na cabeça pelo meu ponto de vista original. Não me ocorreu que esse ponto de vista, que eu cheguei, afinal, com algum esforço e sacrifício, poderia ser lido como traiçoeiro ou subversivo. De novo, eu havia mencionado *Native Son* de Richard ao final do ensaio porque esse foi o mais importante e celebrado romance da vida negra feito nos Estados Unidos. Richard pensou que eu o ataquei, enquanto que, no que me diz respeito, eu mal o critiquei. E Richard pensou que eu estava tentando destruir seu romance e sua reputação; mas isso não ocorreu em minha mente, que nenhum dos dois sequer pudessem ser destruídos, muito menos por mim.¹²⁵

Baldwin lamenta ainda mais o rompimento de sua amizade com Wright, quando queixa-se de que:

O que tornou isso mais doloroso foi que Wright estava certo em se sentir magoado, e eu estava errado em magoá-lo. Ele via nitidamente, mais nitidamente do que eu me permiti ver. O que eu fiz: eu usei seu trabalho como uma espécie de local de partida para meu próprio benefício. Seu trabalho era um bloqueio no meu caminho, a esfinge, literalmente, cujos enigmas eu teria de responder antes de me tornar o que sou hoje. Eu pensei confusamente, e ainda penso, que esse foi o maior tributo que eu poderia prestar a ele. Mas esse não é um tributo fácil para suportar e eu não sei como vou lidar com isso quando minha hora chegar. Finalmente, Richard ficou magoado porque eu não o dei crédito por nenhum sentimento ou falha humana. E, de fato, eu não dei créditos a isso, ele nunca figurou um ser humano para mim, eu o via como um ídolo. E ídolos são criados para serem destruídos.¹²⁶

¹²⁴ BALDWIN, 1998, p. 253.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 256, tradução livre. No original: “Richard accused me of having betrayed him, and not only him but all American Negroes by attacking the idea of protest literature. It simply had not occurred to me that the essay could be interpreted in that way. I was still in that stage when I imagined that whatever was clear to me had only to be pointed out to become immediately clear to everyone. I was young enough to be proud of the essay and, sad and incomprehensible as it now sounds, I really think that I had rather expected to be patted on the head for my original point of view. It had not occurred to me that this point of view, which I had come to, after all, with some effort and some pain, could be looked on as treacherous or subversive. Again, I had mentioned Richard Wright’s *Native Son* at the end of the essay because it was the most important and the most celebrated novel of Negro life to have appeared in America. Richard Thought that I had attacked it, whereas, as far as I was concerned, I had scarcely even criticized it And Richard thought that I was trying to destroy his novel and his reputation; but it had not entered my mind that either of these *could* be destroyed, and certainly not by me.”

¹²⁶ *Ibid.*, p. 256-257, tradução livre. No original: “What made it most painful was that Richard was right to be hurt, I was wrong to have hurt him. He saw clearly enough, far more clearly than I had dared to allow myself to see, what I had done: I had used his work as a kind of springboard into my own. His work was a road-block in my road, the sphinx, really, whose riddles I had to answer before I could become myself. I thought confusedly then, and feel very definitely now, that this was the greatest tribute I could have paid him. But it is not an easy tribute to bear and I do not know how I will take it when my time comes. For, finally, Richard was hurt because I had not given him credit for any human feeling or failings. And indeed I had not, he had never really been a human being for me, he had been an idol. And idols are created in order to be destroyed.”

A noção de “literatura de protesto”, à época da publicação da crítica de Baldwin, se referia diretamente a um sentido de “discurso racial panfletário”; uma expressão normalmente utilizada de forma pejorativa, a fim de criticar uma literatura considerada inferior e estritamente ideológica, sem qualidades formais ou estéticas.¹²⁷ Para Baldwin, os chamados “romances de protesto”, mesmo quando escritos por negros, não fariam nada mais do que apontar o horror e vergonha da opressão racial nos Estados Unidos. De maneira furiosa e pouco eloquente, estes romances fariam alusão à violência condenada pelos seus próprios autores, sem propor qualquer tipo de discussão sobre a raiz do preconceito racial.¹²⁸ *Native Son*, para Baldwin, estaria no centro deste contexto de produção literária, de maneira que o público perdoaria a falta de verossimilhança e a extrema violência empregada por sua linguagem, devido à justificativa de sua “boa intenção”.¹²⁹ Por isso, *Native Son* seria mais um livro sobre alguém em conflito com as forças das circunstâncias; nesse caso, tais circunstâncias seriam: ser um homem pobre e negro - duas das condições que exercem um papel fundamental nas fábulas de sucesso ou fracasso de uma figura masculina. Assim, Bigger Thomas trava uma luta de vida ou morte contra particularidades que não podem ser superadas e acaba, inevitavelmente, perdendo.¹³⁰

Conforme o argumento de Baldwin em seus ensaios sobre *Native Son*, Bigger Thomas passaria por uma transformação psicológica após o assassinato acidental de Mary Dalton: afirmando o controle de sua própria vida e, de certa forma, afirmando também uma noção e consciência sobre sua masculinidade. Nesse sentido, W. Lawrence Hogue, professor e pesquisador de literatura estadunidense e afro-estadunidense na Universidade de Houston, propôs, anos mais tarde, no ano de 2009, uma análise essencial no que tange à dimensão psicológica que proporciona a revolta do personagem criado por Richard Wright. Por meio de uma leitura pautada em referenciais pós-coloniais e psicanalíticos, Hogue argumenta que, em sua gênese, Bigger vive uma situação de dominação colonial que aflige diretamente a sua *psique*. Envolto em um complexo de inferioridade e desumanização, Bigger é marcado pela fábula do *American Dream*, que vincula o personagem a uma masculinidade hegemônica e patriarcal que não o beneficia e o coloca numa posição de vulnerabilidade enquanto homem

¹²⁷ DAVIS, Nicole Waligora. Weaving jagged words: the black left, 1930s-1940s. In: GRAHAM, Maryemma; WARD, JR., Jerry W. (org.). **The Cambridge History of African American**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 323.

¹²⁸ BALDWIN, 2020, p. 40.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹³⁰ BALDWIN, 1998., p. 57-58.

negro: sentindo medo, fome, vergonha e culpa diante da segregação racial em que vive - e que não o deixa revidar.¹³¹ Para Hogue:

Wright explora as condições de possibilidade para a revolta de um afro-estadunidense urbano e subalterno que foi violentamente segregado e apagado, a possibilidade de alcançar uma libertação psicológica e transformadora, de tornar-se um indivíduo existencial, de falar.¹³²

Ainda que leituras posteriores, como a de Lawrence Hogue, proponham uma análise essencial no que tange à dimensão psicológica que proporciona a revolta de Bigger Thomas e a sua forma de se libertar de uma colonização mental, se afirmar e alcançar uma autonomia em meio à segregação racial, é notório que a análise de Angela Davis também apresenta um caráter essencial no que se refere aos símbolos de dominação patriarcal, racista, colonial e capitalista na sociedade estadunidense do pós-escravidão, sobretudo a figura do estuprador negro inato, facilmente perceptível em *Native Son*.

Por esse motivo, a crítica feminista sobre a obra de Wright aponta problemas referentes às ações violentas de Bigger Thomas, e o trabalho de Michele Wallace talvez seja um dos mais importantes e controversos nesse sentido. Em *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, livro publicado pela primeira vez em 1978 - antes de Angela Davis publicar *Mulheres, raça e classe* -, Wallace tece duras críticas ao movimento negro de meados da década de 1960, destacando o caráter particularmente misógino e excludente do que ficou conhecido como movimentos pelos Direitos Civis. A narrativa biográfica e em primeira pessoa denuncia a marginalização das mulheres em meio à cultura *Black Power*, trazendo ao debate a circunstância de que as mulheres negras teriam a sua identidade minada por uma suposta “feminilidade negra” inata. Wallace, no entanto, localiza o problema como algo anterior aos movimentos sociais presenciados durante a década de 1960. Para a autora, a própria produção literária negra e masculina foi o ponto inicial para que escritores negros se apaixonassem pela ideologia que ela chama de *black macho*. Segundo Wallace, Richard Wright seria o mais notório exemplar deste problema, uma vez que ele estaria mais preocupado em impressionar um público branco e particularmente masculino, ao invés de fomentar a sua auto-realização, ou a auto-exploração de suas condições sociais. Por isso, a autonomia de Bigger parte de uma violência desumanizadora, que não serviria de maneira

¹³¹ HOGUE, W. Lawrence. Can The Subaltern Speak? A Postcolonial, Existential Reading of Richard Wright's *Native Son*. *The Southern Quarterly*, v. 46, n. 2, 2009, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 12, tradução livre. No original: “Wright explores the conditions of possibility to revolt for an urban, subaltern African American who has been violently segregated and erased, the possibility to achieve psychological liberation and transformation, to become an existential individual, and to speak.”

alguma como prelúdio à afirmação de sua masculinidade. Para Wallace, ao compor *Bigger* Thomas, Wright:

[...] pareceu muito mais preocupado em causar uma impressão duradoura aos brancos do que com a sua auto-revelação ou auto-exploração. O homem negro só poderia ascender à vida por meio da punição do homem branco ou, em outras palavras, o homem negro só poderia ascender à vida ao perder a sua humanidade.¹³³

Aqui, porém, seria válido retomar a crítica de Tommy J. Curry ao trabalho de Michelle Wallace. Segundo o autor, Wallace reduz toda a dinâmica de políticas econômicas, históricas, de mobilidade de classes e do próprio racismo ao nível genital, materializando e sustentando a obsessão do homem branco com o pênis do homem negro por meio do argumento de uma tese mimética - em que os pares raciais de mulheres negras buscariam assimilar e se igualar à posição dominante e patriarcal de homens brancos em meio às dinâmicas da dominação masculina.¹³⁴ A ideia de que a maioria dos homens negros estariam prontamente comprometidos à essa ideologia do *black macho*, de maneira inata, acabaria definindo erroneamente a masculinidade negra. Argumentos assim apenas reforçam que os homens negros, diferentemente das mulheres negras, estariam prontamente disponíveis a assimilar as caricaturas da hegemonia branca, ao invés de resistirem a elas e fomentarem sua própria cultura.¹³⁵

Michele Wallace, no entanto, ainda argumenta que o ponto fora da curva seria justamente James Baldwin, uma figura que, para a autora, teria sido assertivo em suas críticas sobre *Native Son*. A iniciação à leitura de Baldwin, com seus doze anos de idade, apresentou à autora a imagem de um homem negro respeitável, especialmente por sua visão acerca da mulher negra. Baldwin seria, sob as considerações de Wallace, um homem mais sábio do que Wright, pois ele mantinha um senso de dupla realidade do que significava ser negro em um país racista. Havia em Baldwin plena consciência sobre a alteridade e consciência do branco em relação ao que significaria ser um homem negro; mas ele também estaria ciente sobre a visão que o próprio homem negro teria de si. Por isso, ao contrário de Wright, o escritor mais jovem teria um maior senso de humanidade em sua masculinidade; uma masculinidade que levava em consideração a lição que o homem negro aprendeu em situação de opressão; uma

¹³³ WALLACE, Michele. **Black Macho and the Myth of the Superwoman**. New York: Verso, 2015, p. 85. Tradução livre. No original: “[...] seemed much more concerned with making a lasting impression on whites than he was with self-revelation or self-exploration. The black man could only come to life in the act of punishing the white man or, in other words, the black man could only come to life by losing his humanity.”

¹³⁴ CURRY, Tommy J. **The man-not: race, class, genre and the dilemmas of black manhood**. Philadelphia: Temple University Press, 2017, p. 10.

¹³⁵ *Ibid.* p. 78.

masculinidade que poderia até mesmo converter a influência corruptora estadunidense em algo benéfico para si próprio.¹³⁶

Ao contrário de Wallace, as “farpas literárias” de Irving Howe em seu texto intitulado “Black Boys and Native Sons” atingiram não apenas Baldwin, mas também Ralph Ellison. Em um texto ácido publicado em 1963, Irving Howe, um crítico literário branco que construiu sua carreira junto de movimentos socialistas nos Estados Unidos, alegou que Baldwin teceu críticas meramente apaixonadas, acusando Wright de produzir uma literatura negra “convencional”. A proposta de Howe seria apontar erros retóricos em uma escrita eloquente, saindo em defesa de Wright. Howe aponta que o ódio exposto por Wright foi o que possibilitou a abertura para outros escritores como Ralph Ellison e o próprio James Baldwin trilharem seu caminho de escrita. Esse ódio foi o que deu ao autor de *Native Son* um senso de dignidade como homem. Dessa maneira, Wright teria forçado os leitores a confrontarem a doença de sua própria sociedade, cujo os sintomas ganharam nome e sobrenome: Bigger Thomas. Assim, Bigger foi parte essencial de Richard Wright, mas também foi parte essencial de homens como Baldwin - a diferença é que ele não teria sido capaz de aceitá-lo e absorvê-lo.¹³⁷

No ensaio intitulado “The world and the jug”, publicado originalmente na revista *The New Leader*, em 1964, Ralph Ellison rebateu as críticas de Howe ao questionar a insistência da crítica literária branca em afirmar certo conhecimento sobre o significado da vida negra sem se preocupar com quão diversas seriam essas vidas. É assim que Howe estabelece em seu texto um herói chamado Richard Wright e dois violões chamados James Baldwin e Ralph Ellison. A Wright, Howe dá uma série de papéis, incluindo uma paternidade espiritual em relação aos escritores mais jovens. Porém, assim como qualquer escritor afro-estadunidense, Wright habita um lugar “inerentemente ambíguo”: ao mesmo instante em que se esforça para alcançar uma autorrealização como artista, ele se move em direção à realização de satisfazer suas duas potencialidades - ser um homem negro e ser um homem estadunidense.¹³⁸

Ao observar a vida de Richard Wright é possível captar semelhanças quanto ao seu personagem: ambos são afro-estadunidenses que viveram o Sul e o Norte dos Estados Unidos, obstruídos a desfrutar de uma identidade masculina hegemônica e prestigiada. Wright, assim como Bigger, carece de uma figura paterna e é pressionado sob a necessidade de assumir o difícil papel de provedor e responsável pelo cuidado, segurança e proteção dos mais novos e

¹³⁶ WALLACE, 2015, p. 56-57.

¹³⁷ HOWE, 1963, p. 355.

¹³⁸ ELLISON, Ralph. *The World and the Jug*. In: CALLAHAN, John F. (ed.). **The collected essays of Ralph Ellison**. New York: Modern Library, 2003, p. 158.

dos mais velhos em seu núcleo familiar. *Criador e criação* questionam o porquê de haver um mundo branco e um mundo negro separados por uma explícita *linha de cor*. Ambos se percebem como um ponto fora da curva em relação a todos que se encontram à sua volta - mas um confronta sua insatisfação afirmando-se pela violência e externalização da raiva; enquanto o outro busca nos livros e no seu desenvolvimento intelectual uma forma de desafiar o sistema vigente. De fato, Wright não trilhou o caminho da violência para afirmar sua humanidade/masculinidade e ser dono de si; pelo contrário, ele negou um sistema sexista que o colocaria sob uma subclasse de desumanização e uma posição subserviente frente ao sistema supremacista branco - é sob esse prisma que há um paradoxo na criação de Bigger. Em razão disso, Ralph Ellison questiona como Richard Wright “poderia ser um exemplo tão maravilhoso da possibilidade humana, mas não poderia, por razões ideológicas, retratar um homem negro tão inteligente, tão criativo ou tão dedicado quanto ele.”¹³⁹ Ao contrário do vislumbre de Wright ao perceber que romances poderiam ser usados como “armas”, Ellison afirma que, para ele, os romances, por mais amargos e pessimistas que sejam, surgem de um impulso para celebrar a vida humana e, portanto, são ritualísticos e cerimoniais em sua essência, pois os romances teriam o poder de preservar e destruir; bem como afirmar e rejeitar.¹⁴⁰

A obra de Richard Wright traz uma rica discussão sobre as consequências do racismo e da segregação racial na agência e na consciência de homens afro-estadunidenses que, ainda hoje, em territórios marginalizados dos Estados Unidos, estão sujeitos à exposição das diferentes formas de violência impostas aos seus *corpos* discursivamente racializados. Além das especificidades internas à obra de Wright, a ambiguidade de sua recepção crítica expõe questões complexas no que tange às figurações de arquétipos sobre o homem negro nos Estados Unidos. É nesse sentido que um diálogo contíguo entre o autor, o texto e os leitores pode guiar as questões referentes aos problemas de gênero e raça figurados no romance. A importância da obra de Wright se dá não apenas para a história da literatura afro-estadunidense, mas também para o cânone geral da literatura produzida nos Estados Unidos. Parte da produção acadêmica atual sobre a obra de Wright aponta o aspecto psicológico de Bigger Thomas, pondo em ênfase a interpretação de que o protagonista vivencia um processo de descolonização mental, no qual, como bem enfatizado por Fanon, é sempre um fenômeno violento, proporcionando a substituição de uma “espécie” já existente

¹³⁹ ELLISON, 2003., p. 167. Tradução livre. No original: “[...] he could be so wonderful an example of human possibility but could not for ideological reasons depict a Negro as intelligent, as creative or as dedicated as himself.”

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

de homens, por outra “espécie” completamente nova, modificando o ser e ordenando uma nova organização social.¹⁴¹ Por outro lado, as figurações de antigos arquétipos apresentados pelo imaginário da supremacia branca nos Estados Unidos, especialmente a do “mito do estuprador negro”, foi e é alvo de controvérsias pelos diferentes públicos leitores que adentram a obra de Richard Wright em seu ato criativo de leitura.

2.2 “Tragédia de um negro americano”?: a tradução de *Native Son* por Monteiro Lobato

Em 1966, a Companhia Editora Nacional publicava a segunda edição de *Filho Nativo: Tragédia de um Negro Americano*, com tradução de Monteiro Lobato. No mesmo ano, em uma quinta-feira, dia 19 de dezembro, um redação de autoria desconhecida era publicada no periódico *Diário da Tarde* (PR):

FILHO NATIVO com tôda certeza despertara hoje o mesmo impacto que causou nos leitores da década de 1940, com o impiedoso realismo de sua descrição, **retrato sem retoques da discriminação racial e suas mazelas**. A história de Bigger Thomas, magistralmente narrada, **tem um ponto de partida comum ao drama de tantos e tantos negros, hoje, na sociedade americana, onde há a possibilidade de um desenvolvimento profissional e cultural**, estando sempre presente, porém, **o estigma da condição de negro**. É o que se sente logo às primeiras páginas do romance tão atual hoje como há vinte anos.

Na excelente tradução de Monteiro Lobato, *Filho Nativo* é um impacto, **um livro que positivamente não pode ser lido por pessoas demasiado sensíveis**. A crueza das descrições, o choque causado por certas cenas, tudo isso faz de *Filho Nativo*, um soberbo romance realista, no melhor sentido da palavra, **um cortante romance de crítica social**.¹⁴²

À primeira vista, o que particularmente chama atenção na redação acima é o caráter intransigente na afirmação que diz respeito às “mazelas” raciais dos Estados Unidos, sem construir nenhuma ponte com o racismo presente no último país das américas a abolir a escravidão: o Brasil. Ao contrário, o choque parece vir do fato de que *Filho Nativo* expõe a existência do preconceito racial em um país de “desenvolvimento profissional e cultural”. Além disso, a curta análise denota que um romance de “crítica social” visceralmente descritivo como *Filho Nativo* não poderia ser lido por pessoas “sensíveis”, dado o espanto da trama criada por Richard Wright. Mas a hipótese aqui levantada é de que esse tal choque gerado pela leitura de *Filho Nativo* não parte apenas da tragédia de Bigger Thomas, mas é

¹⁴¹ FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 25.

¹⁴² Autor desconhecido. **Diário da Tarde (PR)**, Curitiba, n. 15, p. 1-12, 29 dez. 1966, p. 2, grifo nosso. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=%22A%20hist%C3%B3ria%2de%20Bigger%20Thomas%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=113737>. Acesso em: 06/11/2023.

também resultado da tradução de Monteiro Lobato e do projeto editorial empreendido pela Companhia Editora Nacional.

Filho Nativo: Tragédia de um Negro Americano foi parte de um projeto da Companhia Editora Nacional, nomeado como Biblioteca do Espírito Moderno, encomendado pelo próprio Monteiro Lobato, que havia fundado a editora em 1925. A ideia seria compor uma coleção que afastasse o público leitor brasileiro tanto do nazi-fascismo quanto do comunismo.¹⁴³ Esse aspecto ideológico da coleção, idealizada por Anísio Teixeira, já dá pistas do porquê da tradução brasileira de *Native Son* excluir uma importante parte presente nas primeiras edições da obra original: o posfácio intitulado “How ‘Bigger’ Was Born”.

No posfácio de *Native Son*, originalmente professado em forma de palestra na Columbia University, em 1940, Wright afirma que, ao criar Bigger como um “filho nativo” dos Estados Unidos, “um homem sem posses e heranças” e, portanto, desprovido dos privilégios de uma masculinidade hegemônica em um cenário de dominação patriarcal, compreendia que seu personagem carregava consigo as potencialidades para o fascismo e para o comunismo:

[...] Eu havia tirado minhas primeiras conclusões sobre Bigger: senti que Bigger, um produto estadunidense, um filho nativo desta terra, carregava dentro de si as potencialidades do Comunismo ou do Fascismo. Não quero dizer que o menino negro que retratei em *Native Son* seja comunista ou fascista. Ele não é uma coisa nem outra. Mas ele é produto de uma sociedade deslocada; ele é um homem despossuído e sem heranças; ele é tudo isso, e vive em meio à maior abundância possível na terra, por isso procura e almeja alguma saída.¹⁴⁴

Por este motivo, não é de se surpreender que o posfácio de Wright, comum às edições estadunidenses, não esteja presente nas edições brasileiras traduzidas por Lobato. Não seria bem vinda à coleção qualquer aproximação com ideias socialistas, muito menos oposições à uma suposta “democracia estadunidense”.

A coleção Biblioteca do Espírito Moderno era dividida em quatro séries: Filosofia; Ciências; História e Biografia; e Literatura. A proposta era atender ao crescente e letrado público da classe média brasileira, que se formava junto à elaboração do ensino primário e

¹⁴³ AMORIM, Lauro Maia. O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de *Filho Nativo*, de Richard Wright. **TradTerm**, São Paulo, v. 24, p. 239-262, 16 dez. 2014. p. 245

¹⁴⁴ WRIGHT, Richard. How “Bigger” Was Born. In: WRIGHT, Richard. **Richard Wright: Early Works**. RAMPERSARD, Arnold (ed.). New York: Library of America, 1991. p. 851-881. p. 866. Tradução livre. No original: “[...] I drew my first conclusions about Bigger: I felt that Bigger, an american product, a native son of this land, carried within him the potentialities of either Communism or Fascism. I don’t mean to say that the Negro boy I depicted in *Native Son* is either a Communist or a Fascist. He is not either. But he is a product of dislocated society; he is a dispossessed and disinherited man; he is all of this, and he lives amid the greatest possible plenty on earth and he is looking and feeling for a way out.”

secundário no país. Segundo o tradutor e professor de Estudos Linguísticos Lauro Maia Amorim:

A coleção Biblioteca do Espírito Moderno tinha, assim, o papel de popularizar materiais de natureza cultural, artística e científica que fossem condizentes com o “espírito” dos novos tempos. Ela tinha um compromisso com o aspecto “universal”, ou em vias de “universalização”, da cultura ocidental democrática, representada simbolicamente pela norte-americana, fartamente reproduzida nos livros da coleção.¹⁴⁵

Para Lobato, falar em “espírito dos novos tempos” era falar em eugenia. Na década de 1920, a mirada de Lobato em um projeto modernizador brasileiro e uma “cultura ocidental democrática” passava por um aceno aos Estados Unidos, não à toa, em 1926, era publicado um romance de sua autoria voltado para o público adulto, intitulado *O Presidente Negro: o choque das raças*. Nesta obra, Lobato apresenta um personagem chamado Ayrton, um frustrado funcionário da empresa *Sá, Pato & Cia*, que, após sofrer um acidente de carro na região de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, é resgatado pelo professor e cientista, Sr. Benson. Após recobrar a consciência, Ayrton descobre que Benson e sua filha, Miss Jane, trabalham em uma máquina chamada “porviroscópio”, que permite ver o futuro da humanidade em qualquer região do planeta terra. Em diálogo com Miss Jane, Ayrton descobre que no ano de 2228, um homem chamado Jim Roy se tornaria o 88º presidente dos Estados Unidos e o primeiro homem negro a assumir o trono da Casa Branca. O problema que resulta da eleição é um “choque entre raças” que termina em uma solução eugênica proveniente de um produto de alisamento capilar, difundido entre a população negra, que é enganada e tem sua pele tornada branca ao fazer uso de tal química, terminando com a “extinção” dos traços da população afro-estadunidense, o assassinato de Jim Roy e a reeleição de Kerlog, o ex-presidente branco.

Lobato teve notáveis dificuldades de publicar o livro em terras estadunidenses. Enquanto esteve em Nova York, tentou parceria com uma série de editoras, mas o enredo era incômodo, recebido como um assunto sensível e explicitamente racista. Sem opções, Lobato tentou publicar por meio de uma afiliada estadunidense da Companhia Editora Nacional, chamada Tupy Publishing Co, mas o plano falhou, e seu livro nunca chegou a ser publicado nos Estados Unidos. Segundo o historiador Bruno Franco Medeiros:

Em uma carta escrita em 5 de outubro de 1927, Lobato, frustrado, lamentou ao escritor brasileiro Godofredo Rangel sua decepção: “Meu romance não encontra editor. A Companhia Tupy faliu. Eles acham que o livro é ofensivo à dignidade

¹⁴⁵ AMORIM, 2014, p. 246.

estadunidense [...]. Foi meu erro chegar tão tarde. **Eu deveria ter vindo na época em que lincharam os negros.**¹⁴⁶

O caráter racista na frustração de Lobato é explícito, e demonstra como sua mirada no público estadunidense pretendia um diálogo com a segregação racial vigente no país estrangeiro. Para Lobato, a solução empregada pelos Estados Unidos em relação ao “problema do negro” foi mais eficiente do que a solução que ocorreu no Brasil - a política do “separados mas iguais” das Leis *Jim Crow*, de acordo com o autor que era financiado pela Sociedade Eugênica de São Paulo, seria uma alternativa para “preservação” das raças, porém, uma alternativa tardia para o Brasil. Por isso, eugenia seria a única solução viável, e isso fica evidente nas afirmações de personagens presentes no romance *O Presidente Negro*: “Ponho-me às vezes a imaginar como seriam as coisas cá na terra se um sábio **eugenismo** desse combate à desonestidade por meio da completa eliminação dos desonestos. Que paraíso!”¹⁴⁷

É notável, por estas considerações, que a motivação em traduzir *Native Son* surgiu como uma nova possibilidade de aceno aos Estados Unidos e de sua “solução” racial. *Filho Nativo: tragédia de um negro americano* foi publicado no Brasil apenas um ano depois da versão original, publicada em inglês no ano de 1940. Mas o problema, para além de uma tradução ideologicamente adulterada - que comumente substitui o nome e a identidade de personagens negros por expressões reducionistas e racistas como: “o negro” ou “a negra” -, está no projeto editorial da tradução brasileira, que apresenta escolhas que dialogam com um vigente ideal racista e eugenista, no qual Lobato era vinculado.

Como demonstrado, o posfácio intitulado “How Bigger Was Born” foi removido da versão brasileira, o que deu lugar a uma breve introdução de Dorothy Canfield Fisher, encontrada apenas em algumas versões da obra original, e já não mais utilizada em versões recentes. Nesta introdução de apenas três páginas - “How Bigger Was Born”, na versão da *Library of America*, conta com vinte e oito páginas - Dorothy Canfield Fisher, educadora, escritora e considerada uma ativista pelos direitos das mulheres e pela igualdade racial, compara a situação de vulnerabilidade de homens jovens e negros com animais que são submetidos a testes de estresse em laboratórios. Comparando a obra de Wright às obras de Dostoievski, a autora expõe a ideia de que Wright transpôs para o seu texto literário uma

¹⁴⁶ MEDEIROS, Bruno Franco. What the eyes can't see: the future according to Monteiro Lobato. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 14, n. 35, p. 171-198, jan. 2021. p. 176, tradução livre. No original: In a letter written on October 5, 1927, a frustrated Lobato lamented to Brazilian writer Godofredo Rangel his disappointment: “My novel cannot find an editor. The Tupy Company failed. They think the book is offensive to American dignity [...]. It was my mistake to come so late. I should have come during the time they lynched the negroes.”

¹⁴⁷ LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. Jandira: Ciranda Cultural, 2019, p. 7, grifo meu.

espécie de experiência moral, onde os tubos de ensaio, comuns em laboratórios científicos, seriam a própria sociedade estadunidense. Por isso, o homem jovem e negro teria dificuldades em assimilar ideais brancos – vide “combater sem temor a injustiça, não humilhar-se diante de ninguém, escolher seu próprio trabalho, resistir às afrontas da dignidade humana”¹⁴⁸ - o que geraria uma espécie de neurose e reprodução sistematizada da violência:

É isto o que tenho a expressar sobre esta impressionante história dum “negro ruim”, leitura vedada às pessoas de espírito mórbidamente sensíveis. Porque não há coração humano que não sinta calar-se com o drama de Bigger Thomas.¹⁴⁹

Já acerca da família de Bigger, a autora afirma o seguinte:

A mãe e a irmã de Bigger, embora sujeitas às mesmas correntes psicológicas, não surgem más e sim boas ao tipo dos negros sempre de cabeça baixa, submissos a tudo, religiosos, entoadores de hinos - padrão muito ao sabor dos brancos que querem a perpetuação dos “instrumentos de trabalho barato”. Mas também isso está de acordo com as experiências de laboratório, pois nem todos os carneiros e ratos se tornam psicopatas. Alguns se limitam a aceitar o que lhes dão, sem perder o anseio normal de vida. Não há toque de realismo mais forte que o retrato da mãe de Bigger, infinitamente paciente, docil e bondosa por natureza.¹⁵⁰

As citações extraídas do texto de Fisher evidenciam uma interpretação da obra de Wright com um recorte específico de gênero, que relega o problema da violência única e exclusivamente ao homem negro e jovem, um “negro ruim”, que, dadas as suas desfigurações hegemônicas na ordem social, hierárquica e estabelecida de gênero, é repellido à condição de um *não-humano* e, portanto, *não-homem*; no mesmo instante em que, contraditoriamente, “se sente afinal nascer para a humanidade e dá a sua primeira resposta humana, simples e normal, ao homem que o estudava.”¹⁵¹

Vinte e cinco anos após a primeira edição de *Filho Nativo* ser publicada no Brasil, a segunda edição ainda geraria influências na leitura da história de um “negro ruim”, como fica evidente nesta divulgação elaborada por Gevaldino Ferreira:

FILHO NATIVO - Outra importante reedição da Companhia Editora Nacional, também em tradução de Monteiro Lobato, é *Filho Nativo*, de Richard Wright.

Não obstante publicado há tantos anos, o romance de Wright, que tem por tema a discriminação racial nos Estados Unidos, continua atualíssimo. Bigger Thomas, **aquele desventurado “negro ruim”** cujo drama tem abalado profundamente a maioria dos leitores, continua existindo e sofrendo.¹⁵²

¹⁴⁸ FISHER, Dorothy Canfield. Introdução. In: WRIGHT, Richard. **Filho Nativo: tragédia de um negro americano**. Tradução: Monteiro Lobato. 3ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 8

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵² FERREIRA, Gevaldino. Coluna Literária. O Pioneiro (RS), Caxias do Sul, ano XIX, no 37, p. 1-16, 29 jul. 1967, p. 7, grifo nosso. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=%22drama%20tem%20abala%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=13555>. Acesso em: 6 nov. 2023.

Native Son chegou a receber uma segunda tradução, elaborada por Jusmar Gomes e publicada pela editora Beste Seller, em 1987. Diferente da tradução de Lobato, Gomes não substituiu os nomes de personagens negros pelos vocábulos “o negro” ou “a negra”, além de apresentar o posfácio “Como Nasceu Bigger”. Mas a edição carece de uma boa tradução no que se refere ao uso de uma linguagem coloquial e vernácula que Wright emprega em alguns personagens negros.

É incômodo notar que a obra de Richard Wright não recebe traduções adequadas no Brasil, ao passo que as prateleiras de livrarias físicas e virtuais apresentam um crescente número de obras literárias afro-estadunidenses traduzidas para o português brasileiro. Dentre tantos exemplos, estão: *O olho mais azul* e *Amada*, de Toni Morrison; *Seus olhos viam Deus*, de Zora Noele Houston; *Homem Invisível*, de Ralph Ellison; *De passagem*, de Nella Larsen; *A cor púrpura*, *O segredo da alegria*, *Meridian*, *A terceira vida de Grange Copeland* e *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*, de Alice Walker; *O quarto de Giovanni*, *Terra estranha*, *Se a rua Beale falasse* e *Notas de um filho nativo*, de James Baldwin, dentre tantos outros.

É interessante notar que alguns destes livros dissertam sobre Richard Wright e sua obra - como *Notas de um filho nativo* -, enquanto outros contam com prefácios e posfácios que citam o seu trabalho - como *Seus olhos viam Deus* e *O quarto de Giovanni*. Além disso, muitos destes autores e autoras citados foram contemporâneos de Wright, enquanto outros beberam de seu estilo ou desfrutaram de seu apoio editorial. Infelizmente, ainda que esgotada no mercado, a tradução de Monteiro Lobato ainda é a mais comum de ser encontrada em sebos e bibliotecas, mas é evidente que uma nova e adequada tradução de *Native Son* seria muito bem vinda ao Brasil, dando visibilidade a um autor tão importante e influente como Richard Wright.

CAPÍTULO III - ARQUÉTIPOS DA MASCULINIDADE NEGRA EM *NATIVE SON*

3.1 Medo

Em *We Real Cool: Black Men and Masculinity*, bell hooks chama atenção para a reincidência de que ao acessar uma série de artigos e livros que dissertam de algum modo sobre homens negros, o que normalmente se encontra são figurações de arquétipos relacionados à violência, bestialização, incivilização e o retrato de estupradores inatos. A autora argumenta que independente da justificativa para a composição desse imaginário social, esse tipo de narrativa legitima a afirmação de que, como grupo, os homens negros são formados por esses arquétipos.¹⁵³ *Native Son* não foge a esse retrato: seu protagonista não foi feito para ser amado, aplaudido e aclamado como herói; ao contrário, as atitudes de Bigger, ainda que justificadas como consequência de um contexto de opressão e segregação racial, são reveladas a fim de causar desgosto e antipatia para com o público leitor - não à toa Wright afirma que o livro seria de difícil leitura, pois, no mesmo instante em que seria profundo, também deveria ser encarado “sem o consolo de lágrimas”.¹⁵⁴

Ao compor uma análise interna sobre *Native Son*, é preciso se ater ao fato de que embora a obra de Wright apresente uma gama relativamente grande de personagens, a centralidade da narrativa, mesmo que não seja exposta por um narrador-personagem, gira em torno da figura de Bigger Thomas, o protagonista do romance. Não por acaso, em “How ‘Bigger’ Was Born”, o próprio autor enfatiza:

[...] Eu restringi o romance ao que Bigger viu e sentiu, aos limites de seus sentimentos e pensamentos, mesmo quando eu estava transmitindo mais do que isso ao leitor. Eu tive a noção de que tal forma de representação produzia um efeito mais nítido, um sentido mais aguçado do personagem, de seu tipo peculiar de ser e sua consciência. Há apenas um ponto de vista: o de Bigger. Além do mais, eu entendi que isso também criava uma ilusão mais rica da realidade.¹⁵⁵

¹⁵³ hooks, bell. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. Routledge: New York, 2004, p. 44.

¹⁵⁴ WRIGHT, Richard. How “Bigger” Was Born. In: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Early Works**. New York: Library of America, 1991, p. 874.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 879, tradução livre. No original: “[...] I restricted the novel to what Bigger saw and felt, to the limits of his feeling and thoughts, even when I was conveying more than that to the reader. I had the notion that such a manner of rendering made for a sharper effect, a more pointed sense of the character, his peculiar type of being and consciousness. Throughout there is but one point of view: Bigger's. This, too, I felt, made for a richer illusion of reality.”

Centralizar a análise da obra em torno de um personagem, no entanto, não exclui o caráter sempre relacional do conceito de *gênero*, uma vez que a masculinidade do protagonista de *Native Son* é figurada não como um dado *a priori*, mas sim em sua relação com as personagens femininas e masculinas, que se diferenciam hierarquicamente entre si. Bigger Thomas, assim, é figurado como o exemplo de um jovem homem negro que, pela perspectiva de bell hooks, não seria amado por homens brancos, nem por mulheres brancas, nem por mulheres negras, nem por crianças e sequer por si mesmo: “Homens negros na cultura imperialista, branca, supremacista e patriarcal são temidos, não amados.”¹⁵⁶ Bigger, de fato, é amado e compreendido por poucos personagens no decorrer do enredo de *Native Son*, ao passo que é odiado por tantos outros. É nesse sentido que o *medo* de Bigger, causado por uma conjuntura social que o odeia e o rejeita, é dividido em dois mundos, uma duplicidade que divide a sua alma em duas formas distintas: o medo no mundo negro e o medo no mundo branco. Além disso, dividir a análise interna do romance da mesma forma que a própria obra é dividida destaca o que Arnold Rampersard chamou de “rigidez elementar da vida de Bigger.”¹⁵⁷ Assim, a análise que se segue da primeira parte do romance irá destacar o temor que se transfigura no ódio do protagonista, dividindo-se em dois momentos, não necessariamente dicotômicos, mas complementares à formulação da personagem.

3.1.1 Medo e isolamento no mundo negro

A abertura do romance de Richard Wright apresenta Bigger, sua mãe e seus irmãos mais novos, Vera e Buddy, acordando ao ressonante som de um despertador que convida o leitor a acordar juntamente com os personagens à história que, não diferentemente, se apresenta como uma espécie de alarme às consequências da violência e da opressão racial estadunidenses durante a década de 1930. Não é em vão que o texto introdutório de Arnold Rampersard, presente na edição da *HarperPerennial Edition*, caracteriza o início apresentado no romance como um “chamado urgente de Richard Wright, em 1940, para que os Estados Unidos pudessem despertar do seu sono auto-induzido sobre a realidade das relações raciais na nação.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ hooks, 2004, p. ix, tradução livre. No original: “Black males in the culture of imperialist white-supremacist capitalist patriarchy are feared but they are not loved.”

¹⁵⁷ RAMPERSARD, Arnold. Introduction to the HarperPerennial Edition. In: WRIGHT, Richard. **Native Son**. 1ª ed. New York: HarperPerennial, 1993, p. xxiv, tradução livre. No original: “[...] elemental starkness of Bigger's life.”

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. xi, tradução livre. No original: “[...] Richard Wright's urgent call in 1940 to America to awaken from its self-induced slumber about the reality of race relations in the nation.”

Para Carolina Correia dos Santos, a afirmação de Rampersard é inquietante quando caracteriza Wright como uma espécie de voz profética, quase religiosa, que traz à tona um futuro marcado pela crescente violência desordenada nas grandes cidades estadunidenses. Para Santos, esse tipo de afirmação reforça um imaginário branco sobre o jovem homem negro e pobre, visto que seriam estes os supostos autores de uma violência desregrada.¹⁵⁹ Wright, no entanto, deixa evidente que Bigger não seria o resultado de uma violência negra em tempo integral, pois, essa violência seria, também, resultado do que o autor observou em milhares de brancos, se atendo aos seus medos, suas histerias, suas ondas de crimes e seus modismos fúteis.¹⁶⁰ Mas é inevitável compreender que o enredo do romance apresenta um protagonista que é, de fato, um jovem homem negro e pobre, ainda que as inspirações para seus medos, inseguranças e violência tenham origens multirraciais por meio da observação do autor.

Para boa parte da fortuna crítica, *Native Son* apresenta características naturalistas ao apresentar o seu enredo, discorrendo principalmente sobre como a realidade de uma Chicago informalmente segregada gera consequências à vida de Bigger Thomas - consequências que o impelem a cometer atos visceralmente violentos. Essa característica fica particularmente evidente ainda na abertura do romance, no momento em que Bigger, junto de sua família, no apartamento precário de apenas um cômodo, dividido apenas por cortinas, localizado na zona segregada conhecida como *Black Belt*, avista um rato, “um enorme rato preto”¹⁶¹, que transpõe um caos desenfreado ao ambiente. Esta cena serve não apenas para evidenciar a condição precária de moradia em que se encontram Bigger e sua família, mas também serve como uma espécie de prelúdio do tom narrativo composto por Wright, provido de metáforas e alusões, além da violência detalhada em torno dos acontecimentos.

Junto de Buddy, seu irmão mais novo, Bigger consegue caçar, amedrontar, encurralar e matar o roedor que, aparentemente, perturbava os ânimos da família Thomas há algum tempo. O rato, na verdade, como esse animal odiado por muitos, que emite um “longo e agudo som de afronte”¹⁶², mas que apresenta habilidades transgressivas, movendo-se rapidamente em cantos e locais apertados, figura como uma espécie de reflexo para Bigger, este personagem que irá cruzar, física e simbolicamente, os limites do que um homem negro poderia ou não

¹⁵⁹ SANTOS, Carolina Correia dos. **Na ponta da língua:** literatura, política e violência em *Os sertões*, *Native Son* e *Cidade de Deus*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021, p. 70-71.

¹⁶⁰ WRIGHT, Richard. How “Bigger” Was Born. *In*: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright:** Early Works. New York: Library of America, 1991. p. 851-881, p. 862.

¹⁶¹ WRIGHT, Richard. *Native Son*. *In*: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright:** Early Works. New York: Library of America, 1991, p. 449, tradução livre. No original: “A huge black rat [...]”

¹⁶² *Ibid.*, p. 449, tradução livre. No original: “[...] a long thin song of defiance [...]”

realizar em uma cidade informalmente segregada, que o repele constantemente ao *medo* e atitudes aparentemente ilógicas; no mesmo instante em que, mais à frente no enredo, irá encarar as consequências de suas violências e realizações, sendo caçado e perseguido como um animal, como um homem relegado à condição de *menos-que-humano*, como “um grande rato negro”. Para Matthew Lambert: “Ao traçar conexões entre Bigger e o rato, o romance sugere que nenhum dos dois é exatamente o que parece; uma estranheza radical confere a ambos uma irreduzibilidade que vai contra a forma como são inicialmente concebidos.”¹⁶³

A forma como as duas figuras são inicialmente apresentadas e a quebra de expectativas que transcorre no enredo em relação a Bigger é um tema caro a Wright, não obstante é o que o autor afirmaria, no ano de 1941, sobre a população negra e estadunidense em *12 Million Black Voices*, quando se dirige aos brancos e afirma:

Todos os dias que você nos vê, negros, nas terras empoeiradas das fazendas ou nas calçadas duras das ruas da cidade, você nos encara como um dado adquirido e pensa que nos conhece, mas nossa história é muito mais complexa do que você pensa, e nós não somos o que parecemos.¹⁶⁴

De fato, Bigger Thomas, assim como o animal que alude sua existência no início do romance, é um personagem complexo em suas motivações, que transita entre a violência e a inquietação, que é o que irá transcender à afirmação da sua masculinidade/humanidade, como reação ao *medo*, por meio de “um ato de criação”, como será defendido ao fim do romance.¹⁶⁵ A reação explosiva e violenta de Bigger ao matar o roedor no início do romance indica e apresenta como este personagem age compulsivamente por meio de reações hostis, sobretudo às figuras femininas que aparecem ao decorrer do enredo. Com o rato morto em mãos, Bigger exhibe o cadáver à frente de Vera, sua irmã mais nova, aterrorizando-a e, de certa maneira, apreciando o seu medo: “Bigger riu e se aproximou da cama segurando o rato, balançando para frente e para trás, como um pêndulo, se divertindo com o medo de sua irmã.”¹⁶⁶ No mesmo instante, é interessante notar como a mãe de Bigger não apenas repreende a sua ação, mas também o cobra um senso de responsabilidade, algum senso de compromisso que

¹⁶³ LAMBERT, Matthew. 'That sonofabitch could cut your throat': Bigger and the Black Rat in Richard Wright's "Native Son". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Chicago, ano 1, v. 41, p. 75-92, 2016, p. 76, tradução livre. No original: “By drawing connections between Bigger and the rat, the novel suggests that neither is quite what he seems; a radical strangeness endues both with an irreducibility that pushes against how they are initially conceived.”

¹⁶⁴ WRIGHT, Richard. *12 Million Black Voices*. Brattleboro: Echo Point Books & Media, 2019, p. 10, tradução livre. No original: “Each day when you see us black folk upon the dusty land of the farms or upon the hard pavement of the city streets, you usually take us for granted and think you know us, but our history is far stranger than you suspect, and we are not what we seem.”

¹⁶⁵ WRIGHT, 1991, p. 821.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 450, tradução livre. No original: “Bigger laughed and approached the bed with the dangling rat, swinging it to and fro like a pendulum, enjoying his sister’s fear.”

acompanha uma noção de *hombriedade* no que se entende pela reiteração discursiva das normas de gênero masculinas: “Nós não teríamos que viver neste depósito de lixo se você demonstrasse **alguma masculinidade**.”¹⁶⁷

Bigger é o filho mais velho em casa, quando fala do passado de sua família, afirma que seu pai havia sido linchado em um motim enquanto ainda residiam no Mississippi, no Sul dos Estados Unidos. No romance, o protagonista é apresentado com vinte anos de idade e, por isso, seria - ou deveria ser - o “homem da casa”, a quem sua mãe cobra como o provedor e protetor, que deve assumir a responsabilidade pela família:

“Suponha que você acorde durante uma manhã e encontre sua irmã morta? O que você pensaria, então?” [...] “Suponha que aqueles ratos cortassem nossas veias à noite, enquanto dormimos? Não! Nada disso incomoda você! Tudo o que importa é o seu próprio prazer! Mesmo quando a assistência social lhe oferece um emprego, você não pensa em aceitar até que eles ameacem cortar a sua comida e o façam morrer de fome! Bigger, honestamente, **você é o homem mais imprestável que já vi em toda a minha vida!**”¹⁶⁸

A mãe de Bigger ainda reforça: “[...] E guarde minhas palavras, algum dia desses você vai se sentar e *chorar*. Algum dia desses você vai desejar ter feito algo de si mesmo, em vez de ser apenas um vagabundo. Mas então será tarde demais.”¹⁶⁹ O ódio de Bigger direcionado à sua família se dá pelo sentimento de impotência em ajudá-los a sair de uma situação miserável de pobreza, somado à cobrança de sua mãe para que aceite participar de uma entrevista de emprego para uma vaga de *chofer*, providenciada pela assistência social, a serviço de uma família branca que é econômica e socialmente relevante em Chicago: a família Dalton. Esses conflitos, que perturbam Bigger, resultam em um *medo* desesperado e uma vergonha amarga por si mesmo, um *medo* transformado em ações violentas comumente direcionadas aos outros personagens presentes na trama:

Ele odiava a sua família porque sabia que eles estavam sofrendo e que ele não tinha poder para ajudá-los. Ele sabia que no momento em que se permitisse sentir plenamente como eles viviam, a vergonha e a miséria de suas vidas, **ele próprio seria tomado pelo medo e pelo desespero**. Por isso ele mantinha para com eles uma atitude dura; vivia com eles, mas atrás de um muro, de uma cortina. E consigo mesmo ele era ainda mais exigente. **Ele sabia que no momento em que permitisse que o significado de sua vida entrasse plenamente em sua consciência, ele se**

¹⁶⁷ WRIGHT, 1991, p. 451, tradução livre, grifo meu. No original: “We wouldn't have to live in this garbage dump if you had any manhood in you.”

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 452, tradução livre, grifo meu. No original: “‘Suppose you wake up some morning and find your sister dead? What would you think then?’ [...] ‘Suppose those rats cut our veins at night when we sleep? Naw! Nothing like that ever bothers you! All you care about is your own pleasure! Even when the relief offers you a job you won't take it till they threaten to cut off your food and starve you! Bigger, honest, you the most no-countest man I ever seen in all my life!’”

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 452, tradução livre, grifo meu. No original: “‘[...] And mark my word, some of these days you going to set down and *cry*. Some of these days you going to wish you had made something out of yourself, instead of just a tramp. But it'll be too late then.’”

mataria ou mataria outra pessoa. Por isso ele negou a si mesmo e continuou agindo com dureza.¹⁷⁰

É dessa maneira que o narrador onisciente do romance expõe presságios ante o personagem de Bigger Thomas e o principal acontecimento para o desenrolar do enredo: o assassinato de Mary; o momento em que Bigger irá reivindicar a sua existência e, como lembra Frantz Fanon, empreender uma descida ao verdadeiro inferno em torno da aparição de seu corpo negro e masculino.¹⁷¹

A narrativa do romance expõe que as atitudes incipientes de Bigger no mundo negro não se encerram apenas na relação nada amistosa com sua família; Bigger também transplanta o seu medo/ódio para seus colegas de gangue: G. H., Gus, e Jack. O grupo, formado por homens negros, jovens e pobres que vivem uma realidade de segregação informal no *South Side* de Chicago, costumava se reunir no salão de bilhar o Doc, um comerciante local, para planejarem assaltos contra pequenos comércios locais pertencentes a outros homens negros. No entanto, pela primeira vez, o grupo planeja executar um assalto à loja de um homem branco, chamado Mr. Blum. Embora já estivessem habituados a roubar comerciantes negros locais, a gangue compartilha da consciência de que assaltar um homem branco, ainda que seja apenas um comerciante do bairro, seria como violar algo proibido e poderia trazer diferentes consequências para eles, visto que, pela seletividade racial delineada pela polícia, dessa vez não seria feito pouco caso em relação ao crime:

Eles tinham a sensação de que o roubo ao Blum's seria a violação final de um tabu; seria a invasão de um território onde toda a ira de um mundo branco e estranho seria lançada sobre eles; em suma, seria um desafio simbólico ao domínio do mundo branco sobre eles; um desafio que eles desejavam enfrentar, mas tinham medo. Sim, seria um verdadeiro obstáculo, em mais de um sentido. Em comparação, todos os seus outros trabalhos pareciam apenas brincadeiras.¹⁷²

Na Chicago figurada em *Native Son*, o pequeno mundo do *South Side* não ofereceria nenhuma oportunidade viável de empregos ou programas de educação vocacional para jovens

¹⁷⁰ WRIGHT, 1991, p. 453, tradução livre, grifo meu. No original: "He hated his family because he knew that they were suffering and that he was powerless to help them. He knew that the moment he allowed himself to feel to its fulness how they lived, the shame and misery of their lives, he would be swept out himself with fear and despair. So he held toward them an attitude of iron reserve, he lived with them, but behind a wall, a curtain. And toward himself he was even more exacting. He knew that the moment he allowed what his life meant to enter fully into his consciousness, he would either kill himself or someone else. So he denied himself and acted tough."

¹⁷¹ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 22.

¹⁷² WRIGHT, *op. cit.* p. 457-458, tradução livre. No original: "They had the feeling that the robbing of Blum's would be a violation of ultimate taboo; it would be a trespassing into territory where the full wrath of an alien white world would be turned loose upon them; in short, it would be a symbolic challenge of the which they yearned to make, but were afraid to. Yes; if they could rob Blum's, it would be a real hold-up, in more senses than one. In comparison, all of their other jobs had been play"

negros e, por isso, os assaltos como alternativa à fome, à cobrança familiar e ao desespero em meio ao desemprego, soaria como possível caminho para Bigger e seus colegas de gangue. Nesse sentido, o salão de bilhar do Doc seria um pequeno mundo homossocial, onde Bigger, Gus, G.H. e Jack poderiam reiterar, seguramente, as suas masculinidades sem nenhum conflito direto com o mundo branco, ou com uma masculinidade descrita como hegemônica. Dessa maneira, o romance de Wright seria um exemplo divergente à afirmação da socióloga Raewyn Connell, quando a autora destaca que “a masculinidade hegemônica entre os brancos sustenta a opressão institucional e o terror físico que moldaram a construção das masculinidades nas comunidades negras.”¹⁷³ O argumento de Connell apresenta um problema na medida em que a autora compreende a masculinidade hegemônica¹⁷⁴ como normativa sobre outras categorias de masculinidades, limitando a elaboração da masculinidade negra por um sistema de dependência com o modelo hegemônico e, assim, criando o *desviante*, ou o sujeito reconhecido apenas pela *falta*, o *não-humano* que é resultado da racialização que o compõe como o *Outro* conceitual da masculinidade branca. Sylvia Wynter questiona muito bem este tipo de ideia em “Nenhum Humano Envolvido: carta aberta a colegas”, ao perguntar:

Como é que vieram a conceber o que significa ser *humano* e *estadunidense* nos *tipos de termos* (isto é, ser branco, de cultura e ascendência euro-*estadunidense*, de classe média, com Formação universitária) dentro de uma lógica que *percebe* e, portanto, *trata* a categoria de homens Negros jovens desempregados e que geralmente abandonaram os estudos ou foram abandonados pelo sistema escolar como se fosse apenas a *Falta* do humano ou o Outro Conceitual ao ser estadunidense?¹⁷⁵

A questão de Wynter parte do caso de um júri parcial no qual absolveu policiais que perseguiram, encurralaram e espancaram um homem negro chamado Rodney King, no início da década de 1990. A autora enfatiza como os funcionários públicos do sistema judicial de Los Angeles se referiam aos jovens homens negros sob condição de desemprego pelo acrônimo *N.H.I.* (*No Humans Involved*), uma categoria classificatória que foi responsável por dar carta branca para que a polícia de Los Angeles atuasse como bem entendesse contra a *carne* de homens classificados como *N.H.I.* Wynter, no entanto, vai além da questão

¹⁷³ CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2ª. ed. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 80, tradução livre. No original: “[...] hegemonic masculinity among whites sustains the institutional oppression and physical terror that have framed the making of masculinities in black communities.”

¹⁷⁴ O que Raewyn Connell compreende como “masculinidade hegemônica” seria o modelo que reitera a dominação masculina sobre as mulheres e sobre outras formas de masculinidades. Assim, o modelo exposto pela autora corresponde a homens brancos, heterossexuais, cisgêneros, ocidentais, cristãos e dono-proprietários. Embora, em certo grau, a masculinidade hegemônica compreenda a um número restrito de homens “reais” inseridos no mundo social, para Connell, a hegemonia existe na medida em que essa categoria funciona como uma aplicação normativa, ditando um paradigma a ser seguido e referenciado, e que é construído historicamente, sendo, portanto, passível de contestação e mudanças.

¹⁷⁵ WYNTER, Sylvia. Nenhum Humano Envolvido: carta aberta a colegas. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. e ARIAS, André (orgs.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021, p. 73.

puramente factual do problema em torno desta ordem classificatória imposta aos homens negros em Los Angeles. A autora evoca o que Ralph Ellison chama de *olhos interiores*: “aqueles olhos com os quais olham a realidade através dos olhos físicos.”¹⁷⁶; uma espécie de consciência interior que denomina o *humano e estadunidense* enquanto homem branco de classe média.¹⁷⁷ A realidade com a qual estes *olhos interiores* atuam mediando a visão dos olhos físicos fundamenta um esquema de percepção que legitima a exclusão de homens negros de qualquer elaboração moral e humana diante de problemas como violência, hiperssexualização, castração simbólica e hipermasculinidade. É sob o olhar seletivo – mas não subjetivo – dos *olhos interiores* que o corpo do homem negro acaba sendo visto como este exemplo de patologia do *masculino-branco-universal*, uma patologia que também é intrínseca à uma ideia disforme e excessiva da masculinidade branca. Acaba que a masculinidade negra é figurada como a *de-generificação* do homem branco – compreendido como o sujeito pleno em uma relação hierárquica de raça e gênero.

A antropóloga Mara Viveros Vigoya argumenta que “apesar da pluralidade de formas de masculinidades identificadas. Seja para adequar-se a elas ou para rejeitá-las, os homens devem situar-se perante essas normas.”¹⁷⁸ Mas é preciso maior cuidado ao considerar a realidade patriarcal das relações de gênero quando se pensa em homens negros. Tommy J. Curry lembra que os homens brancos, descendentes de colonizadores, são reconhecidos pelas múltiplas formas de masculinidades a serem alcançadas; ao passo que aos homens negros, descendentes de escravizados em um cenário diaspórico, essa multiplicidade é negada, por vezes reduzida a um marcador patriarcal e filogenético de uma hipermasculinidade predatória, violenta e até hegemônica. Ou seja, “a anormalidade tóxica de uma masculinidade branca hegemônica torna-se a norma conceitual para homens e meninos negros.”¹⁷⁹

Raewyn Connell chega a afirmar que “a marginalização é sempre relativa à *autorização* da masculinidade hegemônica do grupo dominante.”¹⁸⁰ De fato, é evidente que, considerando as estruturas de gênero como relações de poder, o que se considera hegemônico exerce influências sobre as formas não hegemônicas de ser homem; porém, ao perceber, dessa maneira, a masculinidade negra pela lógica de uma marginalização dependente de uma

¹⁷⁶ ELLISON, Ralph. **Homem invisível**. Tradução: Mauro Gama. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021, p. 31.

¹⁷⁷ WYNTER, 2021, p. 73.

¹⁷⁸ VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade**: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018, p. 25.

¹⁷⁹ CURRY, Tommy J. **The man-not**: race, class, genre and the dilemmas of black manhood. Philadelphia: Temple University Press, 2017, p. 3, tradução livre. No original: “[...] the toxic abnormality of a hegemonic white masculinity becomes the conceptual norm for Black men and boys.”

¹⁸⁰ CONNELL, 2005, p. 80-81, tradução livre. No original: “Marginalization is always a relative to the authorization of the hegemonic masculinity of the dominant group.”

hegemonia modeladora, o argumento de Connell se apresenta questionável, uma vez que a autora limita as complexidades subjetivas vividas por homens e meninos negros, repelindo-os à uma condição de *não-agentes* na elaboração de suas próprias vivências. Por isso, a obra de Wright seria um exemplo a contrapelo em relação ao argumento de Connell. A interação entre Bigger e seus colegas teria a capacidade de apresentar ao leitor o resultado da vida de homens negros e pobres segregados no meio urbano por um senso de comunidade, indo para além da lógica de um mundo hipermasculino, violento e disfuncional.¹⁸¹

James Baldwin, no entanto, na sua célebre crítica presente em *Notes of a Native Son*, argumenta que a leitura limitada à visão de Bigger acaba proporcionando:

[...] a supressão de uma dimensão necessária, dimensão essa que é a teia de relações entre os negros construída por eles, aquela profundidade de envolvimento e reconhecimento tácito de experiências compartilhadas que gera uma forma de vida.¹⁸²

No entanto, de acordo com o pesquisador Aimé J. Ellis, Bigger estaria inserido em uma subcultura negra e masculina, mas uma subcultura profundamente confrontadora a um *status quo* inerente às dinâmicas de raça e gênero, com a capacidade de não só garantir a sua sobrevivência, mas também articular a preservação de sua *humanidade* como coalizão à uma alienação social.¹⁸³ Assim, a relação de Bigger e seus colegas de gangue consitui um espaço de homossociabilidade no qual permite que estes jovens homens negros amenizem a realidade de uma segregação urbana intrínseca à uma grande cidade como Chicago, assim como constroem um espaço simbólico onde podem compartilhar seus sonhos, aspirações e pequenos momentos de felicidade.

Uma cena particularmente emblemática que demonstra o senso de comunidade entre os personagens acontece pouco antes do encontro no salão de bilhar do Doc, quando Bigger encontra Gus e ambos caminham pelas ruas do *South Side*, até o momento em que param para compartilhar um cigarro e contemplar um avião nos céus. Nesta cena, Bigger, admirado, afirma: ““Eu *poderia* pilotar uma dessas coisas se eu tivesse a chance””¹⁸⁴, enquanto Gus o provoca com a seguinte afirmação: “Se você não fosse negro, tivesse algum dinheiro e se deixassem você frequentar a escola de aviação, você *poderia* pilotar um avião.”¹⁸⁵ Para

¹⁸¹ ELLIS, Aimé J. **If We Must Die: From Bigger Thomas to Biggie Smalls**. 1a ed. Detroit: Wayne State University Press, 2011, p. 25-26.

¹⁸² BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 61.

¹⁸³ ELLIS, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁴ WRIGHT, 1991, p. 460, tradução livre. No original: ““I could fly one of them things if I had a chance””

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 460, tradução livre. No original: ““If you wasn’t black and if you had some money and if they’d let you go to that aviation school, you *could* fly a plane.”

Bigger, viver em sua condição social seria como viver em uma prisão que não seria apenas psicológica, mas também marcadamente geográfica. Por isso, Bigger não deixa de expor seu ódio ao mundo branco, quando assegura que: “‘Talvez eles estejam certos em não nos deixar voar,’ [...] ‘Porque se eu pilotasse um desses aviões eu pegaria algumas bombas e lançaria neles com toda certeza...’”¹⁸⁶ Bigger, inconformado, continua a compartilhar com o colega seu desejo: “Deus, eu gostaria de voar bem alto lá nos céus.”¹⁸⁷; e Gus, ironicamente, completa o diálogo ao afirmar: “Deus irá deixar você voar quando ele te der asas lá no céu”.¹⁸⁸

Mais uma vez, os presságios narrativos expõem como ódio de Bigger ao mundo branco o levariam a romper as barreiras de um muro racial e empreender em uma espécie de vingança que o repeliria a uma sensação de existência, mas uma sensação de existência angustiante, amedrontadora, de modo que o protagonista afirma: “[...] Cada vez que penso que sou negro e eles são brancos, que eu estou aqui e eles estão lá, sinto que algo terrível vai acontecer comigo...”¹⁸⁹

É após esse momento de tensão que perpassa a mente de Bigger que Wright é capaz de apresentar o devaneio da frustração ao figurar dois jovens homens negros que compartilham não apenas um cigarro, mas também compartilham, em um momento de homosociabilidade, seus sentimentos e emoções particulares. Aqui ocorre, particularmente com o desejo de Bigger pilotar um avião e as brincadeiras sarcásticas com Gus, a subversão da frustração em um mundo que impede que ambos, homens negros, pobres e jovens em uma realidade de segregação, realizem todos os seus potenciais como *seres humanos*. Por isso, a raiva de Bigger, para muitos jovens homens negros que viveram a década de 1930 em guetos urbanos, seria compreensível - senão identificável - como resposta a um racismo estadunidense. Esse é o argumento de Ellis quando afirma que:

Para jovens homens negros e pobres que regularmente lidavam com o racismo, brutalidade policial, desemprego, assim como com o escrutínio dentro das comunidades negras e de suas próprias famílias, o mundo social e cultural que os jovens negros, urbanos e pobres criaram para si mesmos nas ruas, nos salões de bilhar e até mesmo nos cinemas segregados, foram lugares para lamento e recuperação do absurdo de viverem inseridos em uma cultura de terror. Na verdade, estes espaços homosociais urbanos figuram locais da comunidade negra masculina que promovem o desenvolvimento de identidades de homens negros contra [...] um ambiente de negação e repressão racista.¹⁹⁰

¹⁸⁶ WRIGHT, 1991, p. 460, tradução livre. No original: “‘Maybe they right in not wanting us to fly,’ [...] ‘Cause if I took a plane up I’d take a couple of bombs along and drop ‘em as sure as hell...’”

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 460, tradução livre. No original: “‘God, I’d like to fly up there in that sky.’”

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 460, tradução livre. No original: “‘God’ll let you fly when He gives you your wings up in heaven,’”

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 463, tradução livre. No original: “‘[...] Every time I get to thinking about me being black and they being white, me being here and they being there, I feel like something awful’s going to happen to me...’”

¹⁹⁰ ELLIS, 2011, p. 27, tradução livre. No original: “For young poor urban black men who regularly endured racism, police brutality, unemployment, as well as scrutiny from within black communities and from their own

Para Ellis, no entanto, a afirmação da *humanidade* por parte de Bigger e seus colegas não se limitaria a atos de amor, bondade, generosidade, ou compaixão. Na verdade, os atos de afeto que Bigger troca momentaneamente com Gus seriam lapsos abruptos do *não-humano* que Bigger foi condicionado a se tornar, pois, a norma da afirmação de sua *humanidade* seria sua reação por meio da raiva, resultado da frustração ocorrida pela opressão, injustiça e exploração de sua pessoa. O ódio, nesse sentido, seria figurado na obra de Wright, por meio de Bigger, como a afirmação da dignidade e da autoestima por um sujeito constantemente desumanizado e invisibilizado. Seria o que Fanon chama de “um programa de desordem absoluta”¹⁹¹, ante uma lógica que não pode ser mudada senão pela violência, como reação desencadeadora ao processo de exploração e segregação: “É nesse sentido que a humanidade de Bigger está inextricavelmente ligada à busca da sua liberdade; inextricavelmente ligada a cada afirmação violenta de sua raiva.”¹⁹²

Conforme argumento anterior, o salão de bilhar do Doc, fechado no romance como um pequeno mundo em si mesmo, seria figurado como um espaço homosocial onde Bigger e seus companheiros de gangue poderiam criar um senso de comunidade ou até mesmo elaborar um campo de testes para afirmação de suas masculinidades. Não é à toa que é neste espaço onde os quatro jovens negros marcam seus encontros para elaborar, pela primeira vez, o assalto a um homem branco; pela primeira vez, algo grandioso realizado por eles, como um rito de passagem em relação ao que os amedontra, direcionado à afirmação de suas masculinidades.¹⁹³

Fica evidente que o medo de cruzar os limites impostos pelo mundo branco é algo que toma conta da gangue e, principalmente, de Bigger. É por isso que o protagonista projeta em seus companheiros uma máscara que encobre seu medo e o repele a agir violentamente, implodindo qualquer senso de comunidade antes constituído, acusando Gus, G.H. e Jack de sentirem o temor e um complexo de inferioridade que estaria interno a si. É dessa maneira que a relutância de Gus em executar o assalto a um homem branco compele Bigger ao ódio e à violência; mas uma violência que mascara seu próprio medo:

families, the social and cultural world young poor urban black men created for themselves on the streets, in poolrooms, and even in the balconies of segregated movie theaters were places to commiserate over and recover from the absurdity of living within a culture of terror. Indeed, these urban homosocial spaces represent sites of black male community that foster the development of black male identities against [...] an environment of racist repression and negation.”

¹⁹¹ FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 26.

¹⁹² ELLIS, 2011., p. 28, tradução livre. No original: “It is in this sense that Bigger’s humanity is inextricably tied to the pursuit of his freedom, inextricably bound up in each violent assertion of Bigger’s rage.”

¹⁹³ *Ibid.*, p. 34.

Ele havia lidado com as coisas muito bem até agora; todos, exceto Gus, consentiram. Do jeito que as coisas estavam indo, eram três contra Gus, e tudo estava exatamente do jeito que ele queria. Bigger tinha medo de roubar um homem branco e sabia que Gus também temia. A loja de Blum era pequena e ele estaria sozinho, mas Bigger não conseguia pensar em roubá-lo sem ser flanqueado por seus três companheiros. Mas, mesmo com seus companheiros, ele estava com medo. Ele havia convencido todos os seus companheiros, exceto um, para que consentissem no roubo e, em relação ao único que resistiu, sentiu um ódio e um medo intensos e transferiu seu medo dos brancos para Gus. Ele odiava Gus porque sabia que Gus estava com medo, assim como ele; e temia Gus porque achava que ele consentiria e então seria obrigado a prosseguir com o roubo. Como um homem prestes a dar um tiro em si mesmo e com medo de atirar, mas sabendo que precisava atirar, e sentindo tudo poderosamente de uma vez, ele observou Gus e esperou que ele dissesse “sim”. Mas Gus não falou. Ele se aproximou de Gus, sem olhar para ele, mas sentindo sua presença sobre seu corpo, através dele, dentro e fora de si, odiando Gus e ele mesmo pelo que sentia. Ele não aguentava mais. A tensão histérica dos seus nervos impeliu-o a falar, a libertar-se. Ele encarou Gus, os olhos vermelhos de raiva e medo, os punhos cerrados e firmes ao lado do corpo.¹⁹⁴

Para frustração de Bigger, Gus, enfim, aceita participar do roubo ao Blum junto da gangue. Porém, o encontro seguinte seria mais desastroso do que o narrado anteriormente. É nesse momento que Bigger se vê inquieto com o atraso de Gus, ao mesmo tempo em que se vê satisfeito em ter um argumento não apenas para brigar com o colega mais uma vez, mas também para arruinar o assalto sem sentir culpa e sem expor o medo que sente de roubar Blum, um homem branco. É interessante notar como o narrador dedica especial atenção sobre como o *medo* traduzido em *ódio* afetaria até mesmo a constituição corporal de Bigger: “Todo o seu corpo ansiava por sensações afiadas, alguma coisa excitante e violenta para aliviar a tensão.”¹⁹⁵ O segundo confronto entre Bigger e Gus no salão de bilhar do Doc denota, mais uma vez, a dicotomia entre atitudes que compreendem a noção de uma *hipemasculinidade* e a afirmação da *humanidade* em um espaço homossocial entre homens negros. É nesse momento que Bigger força Gus a lamber sua faca como sinal de rendição e humilhação:

“Lambe”, disse Bigger, com seu corpo formigando de euforia. Os olhos de Gus cheios de lágrimas. ‘Eu mandei lamber! Você acha que estou brincando?’. Gus olhou

¹⁹⁴ WRIGHT, 1991, p. 468. No original: “He had handled things just right so far; all but Gus had consented. The way things stood now there were three against Gus, and that was just as he had wanted it to be. Bigger was afraid of robbing a white man and he knew that Gus was afraid, too. Blum's store was small and Blum was alone, but Bigger could not think of robbing him without being flanked by his three pals. But even with his pals he was afraid. He had argued all of his pals but one into consenting to the robbery, and toward the lone man who held out he felt a hot hate and fear, he had transferred his fear of the whites to Gus. He hated Gus because he knew that Gus was afraid, as even he was; and feared Gus because he felt that Gus would consent and then he would be compelled to go through with the robbery. Like a man about to shoot himself and dreading to shoot and yet knowing that he has to shoot and feeling it all at once and powerfully, he watched Gus and waited for him to say yes. But Gus did not speak. Bigger's teeth clamped so tight that his jaws ached. He edged toward Gus, not looking at Gus, but feeling the presence of Gus over all his body, through him, in and out of him, and hating himself and Gus because he felt it. Then he could not stand it any longer. The hysterical tensivity of his nerves urged him to speak, to free himself. He faced Gus, his eyes red with anger and fear, his fists clenched and held stiffly to his sides.”

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 478, tradução livre. No original: “His entire body hungered for keen sensation, something exciting and violent to relieve the tautness. If Gus stayed away much longer, it would be too late.”

em volta da sala sem mover sua cabeça, apenas revirando seus olhos, como um pedido silencioso de ajuda. Mas ninguém se moveu. O punho esquerdo de Bigger estava levemente levantado, em forma de ameaça. Os lábios de Gus se moveram em direção à faca; ele colocou sua língua para fora e tocou a lâmina. Os lábios de Gus tremeram e lágrimas escorreram por seu rosto.¹⁹⁶

A atitude marcadamente violenta de Bigger nesta cena figura um espaço homosocial que emascula Gus, enquanto auto-afirma Bigger, em um rito de passagem que solicita, pela força e violência, o respeito da vítima e dos outros homens ao redor. De acordo com o sociólogo Daniel Welzer-Lang, a homosociabilidade, ou a afirmação da masculinidade em um ambiente próprio às trocas culturais e simbólicas entre os homens, se daria por meio da asserção frente aos pares.¹⁹⁷ Quando Bigger compele Gus a lambar sua faca como um símbolo fálico de uma hipermasculinidade violenta, ele reivindica uma afirmação em torno de outras testemunhas masculinas. Sem dúvida, a cena choca o leitor, e o problema reside na reiteração de normas dominantes que buscam policiar e conter uma identidade própria, negra e masculina. Por isso, a cena também demonstra uma dinâmica fálica de poder presente fora daquele espaço microcômico localizado no estabelecimento de um personagem que também seria um homem negro, só que mais velho.

No fim, o mundo negro, figurado em *Native Son* no *South Side* da cidade de Chicago, relega Bigger Thomas a essas dinâmicas controversas de raça e gênero, em que, ora a cobrança familiar julga uma suposta incompletude em torno de uma noção de hombridade e papel de “homem da casa”; e ora se constroi um senso de comunidade entre seus pares - algo que, porém, é posteriormente desordenado pelos seus medos.

3.1.2 Medo e frustração no mundo branco

É também pela afirmação dos pares que Bigger resolve adentrar no mundo branco e aceita recorrer à entrevista de emprego proporcionada pela assistência social. A motivação acontece após a primeira richa com Gus, mas antes do conflito final entre os dois, no momento em que Bigger decide dispersar o medo de roubar Blum assistindo a um filme junto de Jack, em um cinema segregado no *South Side*. É nesse momento que há a controversa cena, retirada da publicação final, mas recuperada pela *Library of America*, em que os dois rapazes

¹⁹⁶ WRIGHT, 1991, tradução livre. No original: ““Lick it,” Bigger said, his body tingling with elation. Gus’s eyes filled with tears. ““Lick it, I said! You think I’m playing?”. Gus looked round the room without moving his head, just rolling his eyes in a mute appeal for help. But no one moved. Bigger’s left fist was slowly lifting to strike. Gus’s lips moved toward the knife; he stuck out his tongue and touched the blade. Gus’s lips quivered and tears streamed down his cheeks.”

¹⁹⁷ WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos feministas**, Florianópolis, ano 9, p. 460-482, 2001. p. 462.

negros se masturbam na sala de cinema, num momento em que Bigger afirma estar “polindo seu cassete”.¹⁹⁸ Pensando em suas namoradas, os rapazes realizam uma espécie de competição performática enquanto tocam suas genitais. Aqui vale trazer de novo as análises destacadas por Welzer-Lang acerca do espaço homosocial de formação dos homens. O que Bigger e Jack fazem seria uma característica própria à homosociabilidade, no momento em que emergem fortes pressões para viverem momentos que também são homossexuais:

Competições de pintos, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem mija (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia olhada em grupo, ou mesmo atualmente em frente às strip-poker eletrônicas, em que o jogo consiste em tirar a roupa das mulheres... Escondidos do olhar das mulheres e dos homens de outras gerações, os [...] homens se iniciam mutuamente nos jogos do erotismo. Eles utilizam para isso estratégias e perguntas (o tamanho do pênis, as capacidades sexuais) legadas pelas gerações precedentes. Eles aprendem e reproduzem os mesmos modelos sexuais, tanto pela forma de aproximação quanto pela forma de expressão do desejo.¹⁹⁹

Para Welzer-Lang, isso marcaria uma saída do “mundo das mulheres” e deslocaria os meninos a ritos de passagem próprios para o “mundo masculino”. Mas Bigger e Jack, já jovens adultos, para além de uma erotização competitiva entre os pares, também vivem uma tendência à erotização pela alteridade racial. Antes do filme começar, os rapazes assistem uma propaganda que destaca “imagens de garotas brancas sorridentes e de cabelos escuros descansando nas areias brilhantes da praia.”²⁰⁰ Em mais uma cena censurada na versão publicada do romance, a figura que aparece, uma “garota branca sorridente, cuja cintura estava abraçada pelos braços de um homem”²⁰¹, é Mary Dalton, filha de Henry Dalton, a quem Bigger prestaria a entrevista arranjada pela assistência social. Bigger se encanta com Mary, e também se encanta com as cenas seguintes de “pernas femininas correndo sobre areias reluzentes.”²⁰²

É Jack quem convence Bigger de que ele teria acesso a esse mundo exibido na tela de cinema, caso aceitasse ir à entrevista de emprego com Mr. Dalton. Jack relembra a Bigger que sua mãe costumava trabalhar em casas como a dos Daltons, e que “essas mulheres brancas e ricas vão para a cama com qualquer um, desde um poodle até seus choferes.”²⁰³ É assim que Bigger reflete seriamente, pela primeira vez, enquanto assiste a um filme ambientado no

¹⁹⁸ WRIGHT, 1991, p. 472.

¹⁹⁹ WELZER-LANG, 2001, p. 462.

²⁰⁰ WRIGHT, *op. cit.*, p. 474, tradução livre. No original: “[...] images of smiling, dark-haired white girls lolling on the gleaming sands of a beach.”

²⁰¹ *Ibid.*, p. 474, tradução livre. No original: “[...] smiling white girl whose waist was encircled by the arms of a man.”

²⁰² *Ibid.*, p. 475, tradução livre. No original: “[...] girl’s legs running over the sparkling sands [...]”

²⁰³ *Ibid.*, p. 475, tradução livre. No original: “[...] them rich white women’ll go to bed with anybody, from a poodle on up. They even have their chauffeurs. [...]”

continente africano, que seria uma boa ideia ir à entrevista com Mr. Dalton:

Bigger direcionou os seus olhos para a tela, mas não prestava atenção em nada. Ele estava cheio de entusiasmo com o seu novo emprego. O que ele ouviu sobre as pessoas brancas era realmente verdade? Ele iria trabalhar para pessoas como via nos filmes? Se fosse, então ele veria muita coisa por dentro; ele presenciaria a adulteração, o que há de mais baixo. Ele prestou atenção no desenrolar de *Trader Horn* e viu imagens de homens e mulheres negras nus, girando em danças selvagens e ouvindo tambores batendo. Então, a cena africana mudou e foi substituída por imagens em sua própria cabeça, imagens de homens e mulheres brancas, vestidos em roupas preto e brancas, rindo, conversando, bebendo e dançando. Eram pessoas inteligentes; eles sabiam como cuidar de seu dinheiro, tinham milhões. Talvez, se ele fosse trabalhar para eles, algo poderia acontecer e ele poderia ter um pouco dessa riqueza. Ele veria as coisas como eles veem. É claro que era tudo um jogo, e as pessoas brancas sabiam como jogá-lo. E estas pessoas não eram assim tão violentas com os negros; eram os brancos pobres que odiavam os negros. Eles odiavam os negros pois não tinham sua partilha com a riqueza. Sua mãe sempre o dizia que pessoas brancas e ricas gostavam dos negros mais do que os brancos e pobres. Ele sentiu que se fosse um branco pobre e não tivesse acesso a riquezas, então ele iria merecer ser chutado. Pessoas brancas e pobres eram estúpidas. As pessoas brancas e ricas é que eram inteligentes e sabiam tratar bem as pessoas. Ele se lembrou de ouvir alguém contar uma história de um chofer negro que se casou com uma garota branca e rica, e a família da garota garantiu o exílio do casal para fora do país e lhes forneceu riquezas.²⁰⁴

Na lógica do pensamento de Bigger, talvez Mr. Dalton seria um milionário e Mary Dalton seria um “tipo de garota gostosa”.²⁰⁵ É assim que o protagonista decide entrar nesse mundo branco, onde riquezas e garotas brancas proporcionariam uma espécie de libertação de si mesmo; no mesmo instante em que realizariam a afirmação de sua masculinidade por uma noção própria da masculinidade hegemônica. Bigger reforça o desejo do homem negro em se tornar branco; um desejo que, como bem destacado por Frantz Fanon, seria preenchido, em grande parte, pela posse de um corpo branco e feminino:

[...] quem pode propiciar isso, senão a branca? Ao me amar, ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor me franqueia o ilustre corredor que leva à pregnancy plena... Desposo a cultura

²⁰⁴ WRIGHT, 1991, p. 475-476, tradução livre. No original: “Bigger turned his eyes to the screen, but he did not look. He was filled with a sense of excitement about his new job. Was what he had heard about rich white people really true? Was he going to work for people like you saw in the movies? If he were, then he'd see a lot of things from the inside; he'd get the dope, the low-down. He looked at *Trader Horn* unfold and saw pictures of naked black men and women whirling in wild dances and heard drums beating and then gradually the African scene changed and was replaced by images in his own mind of white men and women dressed in black and white clothes, laughing, talking, drinking and dancing. Those were smart people; they knew how to get hold of money, millions of it. Maybe if he were working for them something would happen and he would get some of it. He would see just how they did it. Sure, it was all a game and whites who white people knew how to play it. And rich white people were not so hard on Negroes; it was the poor whites who hated Negroes. They hated Negroes because they didn't have their share of the money. His mother had always told him that rich white people liked Negroes better than they did poor whites. He felt that if he were a poor white and did not get his share of the money, then he would deserve to be kicked. Poor white people were stupid. It was the rich white people who were smart and knew how to treat people. He remembered hearing somebody tell a story of a Negro chauffeur who had married a rich white girl and the girl's family had shipped the couple out of the country and had supplied them with money.”

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 476, tradução livre. No original: “[...] a hot kind of girl [...]”

branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas ubíquas mãos acariciam, são a civilização e a dignidade brancas que faço minhas.²⁰⁶

É interessante notar, no entanto, que as expectativas de Bigger se invertem no momento em que ele é inserido neste mundo onde haveria uma suposta partilha da riqueza e o acesso ao corpo da mulher branca. De forma alguma Bigger adentra essa realidade de maneira ingênua, sem nenhuma consciência de seu corpo racialmente demarcado por *olhos interiores* que o compreendem em sua subalternidade. Não à toa, o narrador destaca como Bigger iria à entrevista em posse de sua arma e sua faca, objetos que seriam considerados como extensões de seu corpo masculino, instrumentos que manejariam uma suposta “incompletude” enquanto homem negro:

Ele estava entrando no meio dos brancos, por isso levaria sua faca e sua arma; isso o faria sentir que era igual a eles, **lhe daria uma sensação de completude**. Então ele pensou em um bom motivo para levar as armas; para chegar à casa dos Dalton, ele teve que passar por um bairro branco. **Ele não tinha ouvido falar de nenhum negro sendo molestado recentemente, mas achava que isso era sempre possível.**²⁰⁷

Um apontamento que o filósofo Tommy J. Curry faz acerca dos estudos de gênero, sobretudo aqueles advindos da Europa, se detém na crítica à ideia de uma suposta situacionalidade e maleabilidade em torno das relações entre masculinidade hegemônica e masculinidades não-hegemônicas, de modo que a hiper-masculinidade reproduzida por homens negros corresponderia a uma ascensão em direção à hegemonia, em uma espécie de mimetização.²⁰⁸ É interessante como, ao menos em princípio, Wright reproduz essa ideia mimética ao pensar Bigger como o exemplo de um homem negro pronto à reiterar aspectos de uma violência patriarcal e, assim, se aproximar de um objetivo referente aos privilégios de uma masculinidade hegemônica que, amiúde, seria branca. Porém, no mesmo instante, a agência concedida a Bigger em *Native Son* subverte a ideia de uma hiper-masculinidade filogenética do homem negro e evidencia a plena consciência que Bigger exerce ao entender as implicações do processo de racialização sobre seu corpo, bem como sobre seu gênero específico. As dinâmicas patriarcais de gênero e de raça figuradas em *Native Son* de forma alguma relegam Bigger Thomas a uma posição favorável, por isso, suas ações violentas no mundo branco figuram a desordem desta suposta situacionalidade entre masculinidades

²⁰⁶ FANON, 2020, p. 79.

²⁰⁷ WRIGHT, 1991, p. 485, tradução livre, grifo meu. No original: “He was going among white people, so he would take his knife and his gun; it would make him feel that he was the equal of them, give him a sense of completeness. Then he thought of a good reason why he should take it; in order to get to the Dalton place, he had to go through a white neighborhood. He had not heard of any Negroes being molested recently, but he felt that it was always possible.”

²⁰⁸ CURRY, 2017, p. 2.

hierarquicamente localizadas. É dessa maneira que o mundo branco desejado por Bigger será, por ele próprio, destruído, e não mimetizado. Para Alan W. France:

Em sua base, *Native Son* é a história da rebelião de um homem negro contra a autoridade do homem branco. Uma rebelião que assume a forma da apropriação final entre os seres humanos, assassinato por estupro, que é também a expropriação final da propriedade patriarcal, o consumo total da mulher mercantilizada.²⁰⁹

Talvez seja possível afirmar que o cerne de *Native Son* esteja não só no fato de Bigger realizar uma rebelião contra o homem branco, mas também contra a sua suposta plenitude. O outro lado da questão, que não deixa de apresentar um problema, elabora a composição de Bigger em torno do que Curry entende como a antípoda do homem branco, a imagem do *nigger* que irá destruir esse mundo caso ele não seja reprimido por sua selvageria. É certo que Bigger irá exercer essa destruição, direcionando sua frustração contra o corpo branco e feminino.²¹⁰ Mas aqui é necessário fazer uma reavaliação das ideias de *gênero* e o exercício do poder que perpassam o conceito, especialmente em torno da figura do homem negro. É preciso sempre lembrar que a categoria de *não-homem* entende a figura negra e masculina como alguém fora das elaborações morais do que se entende como o *humano* e, portanto, como um sujeito generificado. No momento em que apenas a categoria de raça é relegada aos problemas em torno da masculinidade e do sujeito negro masculino, a sua dimensão de gênero é excluída do debate. Nesse sentido, uma vez que *masculinidade* se tornou sinônimo de poder e prestígio em um contexto patriarcal racialmente codificado ao homem branco, ao homem negro não sobrou nenhum conteúdo existencial. O homem negro, em um mundo anti-negro e anti-negritude, é desprestigiado de qualquer significado de *masculinidade*, sendo inscrito muitas vezes ao conceito de *feminino* em sua relação com a *masculinidade branca*. Por isso, Curry coloca a seguinte questão:

Se a branquitude é masculina em relação à negritude, então a negritude se torna relacionalmente definida como não masculina e feminina, porque lhe falta o poder da masculinidade branca.²¹¹

A figura de Bigger se encontra nessa complexa relação entre raça e gênero informada por Curry. De fato, os processos de racialização relegam Bigger à uma subordinação em relação ao homem branco, especialmente na figura de Mr. Dalton; mas, pela sua subordinação

²⁰⁹ FRANCE, Alan W. Misogyny and appropriation in Wright's "Native Son". *Modern Fiction Studies*, Baltimore, ano 3, v. 34, p. 413-423, 9 mar. 1988. p. 414, tradução livre. No original: "From underneath, *Native Son* is the story of a black man's rebellion against white male authority. The rebellion takes the form of the ultimate appropriation of human beings, the rape-slaying, which is also the ultimate expropriation of patriarchal property, the total consumption of the commodified woman."

²¹⁰ CURRY, 2017, p. 4.

²¹¹ *Ibid.*, p. 6, tradução livre. No original: "If whiteness is masculine in relation to Blackness, then Blackness becomes relationally defined as not masculine and feminine, because it lacks the power of white masculinity."

em relação à mulher branca, Bigger também não se aproxima exatamente da ideia de *gênero* limitadamente referida ao *feminino*.²¹² Assim, esse homem negro, figurado na personagem de Bigger Thomas, encontra-se num limbo entre raça e gênero. O caso do personagem criado por Wright relembra os incômodos em torno de um não-pertencimento, algo que incomodava Frantz Fanon quando ele escreveu que:

O mundo branco, o único respeitável, negava-me qualquer participação. De um homem se exigia uma conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro [*noir*] - ou, se tanto, uma conduta de negro [*nègre*]. Eu saudava o mundo com um aceno e o mundo me amputava o entusiasmo. Estavam pedindo que eu me confinasse, que eu me encolhesse.²¹³

Bigger, no entanto, escolhe não viver no confinamento; o personagem criado por Wright escolhe não se encolher frente ao mundo branco. Bigger Thomas apresenta um *anti-arquétipo* da masculinidade negra, ele irá exigir algo, exercer algo, cavar uma coisa enraizada em seu medo e, assim, escandalizar os que não esperavam nada dele: “Por fim, Bigger Thomas age. Para pôr fim à tensão, ele age, responde às expectativas do mundo.”²¹⁴ É também Fanon quem afirma:

É Bigger Thomas - que tem medo, um medo terrível. Ele tem medo, mas tem medo de quê? De si mesmo. Não se sabe ainda quem ele é, mas ele sabe que o medo habitará o mundo quando o mundo souber. É, sempre que o mundo sabe, o mundo espera algo do negro. Ele tem medo de que o mundo saiba, tem medo do medo que seria o medo do mundo se o mundo soubesse.²¹⁵

Ao adentrar no mundo branco, confinado no microcosmo de um bairro afastado e ao mesmo tempo tão próximo, Bigger não sente a “atração e o mistério da coisa tão fortemente quanto no filme.”²¹⁶, ele sente essa realidade como um “frio e distante mundo; um mundo de segredos brancos cuidadosamente guardados.”²¹⁷ É a dúvida e a frustração, a incerteza se este seria um mundo que iria aceitá-lo, que compele Bigger, mais uma vez, ao medo e ao ódio que o farão matar Mary Dalton. No contato com Mr. Dalton, um “homem alto, magro e de cabelos brancos”²¹⁸, Bigger se sente ainda mais frustrado, e se limita a palavras como “*Yessuh*” e “*Nawsuh*”:

Ele odiou a si mesmo naquele momento. Por que ele estava agindo e se sentindo desse jeito? Ele queria acenar com a mão, mas então apagar o homem branco que o

²¹² CURRY, 2017, p. 6.

²¹³ FANON, 2020, p. 219-130.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 152-153.

²¹⁶ WRIGHT, 1991, p. 485-486, tradução livre. No original: “[...] pull and mystery of the thing as strongly as he had in the movie.”

²¹⁷ *Ibid.*, p. 486, tradução livre. No original: “[...] cold and distant world; a world of white secrets carefully guarded.”

²¹⁸ *Ibid.*, p. 488, tradução livre. No original: “[...] a tall, lean, white-haired man [...]”

estava fazendo sentir isso. Se não isso, ele queria apagar a si mesmo. Ele não tinha erguido os olhos ao nível do rosto de Mr. Dalton uma vez sequer, desde que ele havia chegado na casa. Ele ficou com os joelhos ligeiramente dobrados, seus lábios parcialmente abertos, seus ombros parados; e seus olhos tinham uma expressão que seguia apenas a superfície das coisas. Havia nele uma convicção orgânica de que era assim que os brancos queriam que ele agisse quando estivesse na presença deles; ninguém jamais lhe dissera isso com tantas palavras, mas os modos deles o fizeram sentir que sim.²¹⁹

Enquanto um homem negro isolado no mundo branco, Bigger encontra dificuldades até mesmo na elaboração corporal de sua constituição física, o que recai, como afirma Fanon, em uma “atividade puramente negacional”.²²⁰ Bigger, pela fala e pelas expressões corporais, tenta agir “se expressando de maneira correta, pois, efetivamente, ele assume o mundo branco.”²²¹ Nesse mundo tão próximo e no mesmo instante tão distante da realidade de Bigger, é Mary Dalton quem desperta nele maior medo e frustração. A aparente compassividade de Mary é motivo para provocar sentimentos ambíguos em Bigger. Da mesma forma que a jovem é a primeira pessoa branca que olha pra ele como se fosse um *humano*, “como se ele vivesse no mesmo mundo que ela”²²²; Bigger desconfia desse tipo de tratamento, como se fosse uma espécie de jogo, como se esperasse sempre o pior:

A sensação reservada de liberdade que ele tinha ao ouvi-la estava misturada com o duro fato de que ela era branca e rica, uma parte do mundo de pessoas que lhe diziam o que ele podia ou não fazer.²²³

Mary estimula o ódio e a admiração em Bigger, e são estes sentimentos dúbios que irão causar sua morte. Ao fim da primeira parte do romance, a jovem se encontra alcoolizada, e Bigger, sem muita escolha, deveria apenas deixá-la em seu quarto, sem ninguém perceber, sem ninguém desconfiar. A narrativa de *Native Son*, no entanto, opta pela tragédia no momento em que a presença de Mrs. Dalton eleva os medos de Bigger aos mais altos níveis. O silêncio de Bigger e o silêncio de Mary sufocada no quarto, enquanto Mrs. Dalton realiza uma última oração por sua filha, marcam o fim do que Wright nomeou como *medo*, e, assim, se dão os inícios dos pesadelos de Bigger Thomas. Com um corpo branco, feminino e sem

²¹⁹ WRIGHT, 1991, p. 489-490, tradução livre. No original: “He hated himself at that moment. Why was he acting and feeling this way? He wanted to wave his hand and blot out the white man who was making him feel this. If not that, he wanted to blot himself out. He had not raised his eyes to the level of Mr. Dalton's face once since he had been in the house. He stood with his knees slightly bent, his lips partly open, his shoulders stooped; and his eyes held a look that went only to the surface of things. There was an organic conviction in him that this was the way white folks wanted him to be when in their presence; none had ever told him that in so many words, but their manner had made him feel that they did.”

²²⁰ FANON, 2020, p. 126.

²²¹ *Ibid.*, p. 50.

²²² WRIGHT, *op. cit.*, p. 506, tradução livre. No original: “[...] as if he lived in the same world as she.”

²²³ *Ibid.*, p. 506, tradução livre. No original: “The guarded feeling of freedom he had while listening to her was tangled with the hard fact that she was white and rich, a part of the world of people who told him what he could and could not do.”

vida à sua frente, a consciência do protagonista o denuncia, por isso é preciso elaborar uma fuga, pois “ele era negro; ele podia ser pego; ele não queria ser pego; se ele fosse, eles o matariam.”²²⁴

3.2 Fuga

No romance de Wright, a *fuga* de Bigger não se dá apenas no nível literal do termo. Quando os crimes do protagonista são descobertos e ele é preso ao fim da segunda parte, sua *fuga* também acontece no momento em que ele escapa de dois mundos dicotômicos e elabora, solitário, a arquitetura de algo já realizado, uma coisa que pôde criar sozinho, sem a interferência de duas realidades distintas. Mas a consciência de Bigger não o exime dos sentimentos expostos na parte anterior do romance; pelo contrário, agora que adentrou o mundo branco, o ódio de Bigger, em forma de discernimento, se torna ainda maior. Essa sensação de algo autoral, feito única e exclusivamente por Bigger, lhe confere uma sensação de poder que nem a faca e nem a arma foram capazes de lhe oferecer antes:

O pensamento acerca do que ele teria feito, o horror daquilo, a ousadia associada a tais ações, formaram para ele, pela primeira vez, em sua vida dominada pelo medo, uma barreira de proteção entre ele e um mundo que ele temia. Ele havia assassinado e criado uma nova vida para si mesmo. Era algo que lhe pertencia, e foi a primeira vez na vida que ele teve algo que os outros não pudessem tirar dele. [...] isso acrescentou a ele uma certa confiança, que nem sua arma e nem sua faca lhe proporcionavam. Ele estava externo à sua família agora, para além deles; eles eram incapazes de sequer pensar que ele havia cometido tal ato. E ele fez algo que nem ele pensava ser possível.²²⁵

É por isso que Bigger, ainda que saiba que fez o que fez por acidente, entende que não precisa encarar o ocorrido dessa maneira, nem para si mesmo; ele entende que foi conduzido ao assassinato de Mary, simplesmente pelo fato de ser um homem negro isolado em um quarto com uma garota branca. É aqui onde a metáfora da cegueira, antes compelida apenas à personagem de Mrs. Dalton, confere agora uma característica a todos os personagens em volta de Bigger; por isso, o retorno ao seu emprego na casa dos Daltons se torna tão fácil para ele, pois, se agisse como um “negro ingênuo”, como sempre esperavam, ninguém desconfiaria do

²²⁴ WRIGHT, 1991., p. 529, tradução livre: “[...] he was black; he might be caught; he did not want to be caught, if he were they would kill him.”

²²⁵ *Ibid.*, p. 542, tradução livre. No original: “The thought of what he had done, the awful horror of it, the daring associated with such actions, formed for him for the first time in his fear-ridden life a barrier of protection between him and a world he feared. He had murdered and had created a new life for himself. It was something that was all his own, and it was the first time in his life he had had anything that others could not take from him. [...] it added to him a certain confidence which his gun and knife did not. He Was outside of his family now, over and beyond them; they were incapable of even thinking that he had done such a deed. And he had done something which even he had not thought possible.”

que ele fez.

A segunda parte do romance apresenta também uma das escolhas mais controversas feitas por Richard Wright enquanto escritor: o assassinato de Bessie. Na verdade, Bigger, envolto numa sensação desenfreada de poder pelo que foi capaz de fazer, elabora uma suposta carta de resgate por um suposto desaparecimento de Mary, e para isso, busca ajuda de um par romântico, uma jovem negra chamada Bessie Mears. É na posse violenta do corpo de Bessie que Bigger vê uma saída, uma *fuga* aos problemas que enfrenta após o assassinato de Mary. Efetivamente, de acordo com Robert James Butler, Bigger viu apenas em Mary uma espécie de desejo “romântico”, em que pôde vislumbrar uma vida radicalmente diferente em relação à sua realidade; enquanto a figura de Bessie seria uma espécie de “par naturalista”, evidenciando, como um espelhamento, apenas a sua miséria econômica, condicionada pelas condições políticas do ambiente em que ambos viviam.²²⁶ Essas duas figuras femininas, Mary e Bessie, seriam as personificações externas de um *eu dividido* referente a Bigger, por isso, ele é compelido ao assassinato de ambas, figurando também uma espécie de suicídio moral em relação ao que rejeita e a o que anseia. Para Robert Butler:

Essa é uma das ironias mais profundamente significativas do romance, que Bigger nunca tem permissão para se relacionar positivamente com nenhuma das duas mulheres, mas, em vez disso, é levado a destruí-las por causa de seus medos profundamente arraigados, que ele percebe que elas representam nele.²²⁷

Mas é pela apatia que Bigger é condicionado a assassinar Bessie, um assassinato muito mais consciente e proposital do que o que ocorre com Mary. Bessie é o oposto de Mary, e traz à tona tudo aquilo o que Bigger gostaria de se desvencilhar; é por meio desse ódio, envolto em uma sensação de poder, que Bigger é capaz de assassinar mais uma vez. Assim, a segunda morte provocada por Bigger figura como a *fuga* de um determinismo social, ele busca eliminar um *eu naturalista*, que transita entre a violência e a apatia, e denota a impotência, a pobreza, a miséria e as possibilidades fechadas de um ambiente sem grandes perspectivas.

No entanto, a interpretação de Alan W. France propõe um desafio à centralidade narrativa em torno de Bigger e busca confrontar as figurações da misoginia presentes no trabalho de Wright. Para France, o que fica evidente é que as personagens femininas em *Native Son* seriam reduzidas ao *status* de propriedade, e serviriam apenas como objeto de explicação para questões internas referentes ao estatuto de uma lógica falocêntrica.²²⁸ As

²²⁶ BUTLER, Robert James. The Function of violence in Richard Wright's *Native Son*. **African American Review**, St Louis, v. 20, n° 1, p. 9-25, 1986, p. 11.

²²⁷ *Ibid.*, p. 11, tradução livre. No original: “It is one of the novel's most deeply significant ironies that Bigger is never permitted to relate positively to either woman but is instead driven to destroy them because of his deep-seated fears of what he realizes they represent in him.”

²²⁸ FRANCE, 1988. p. 414.

personagens femininas criadas por Wright em *Native Son* seriam, num só instante, objetos sexuais de desejo e desprezíveis em suas supostas fraquezas e passividades inatas. Mas é especialmente no estupro e no assassinato de Bessie que a misoginia presente no texto de Wright se revela de forma mais acentuada. Isso acontece momentos antes da narrativa revelar os restos mortais de Mary encontrados por repórteres na fornalha da residência dos Daltons. Bigger coloca Bessie forçadamente em um complô para pedir um suposto resgate por Mary, assinando uma carta com a nomenclatura *Red*, como se fosse um suposto comunista. O medo de Bessie entregar Bigger o compele ao estupro e ao brutal assassinato de sua companheira, o que é descrito no texto de maneira visceral:

Mais uma vez, ele estava pronto. O tijolo estava em suas mãos. Em sua mente, sua mão traçou um arco rápido e invisível sobre o ar frio da sala; bem acima da sua cabeça, sua mão parou, então desceu imaginativamente em direção aonde ele pensou que a cabeça dela estaria. Ele estava rígido; sem se mover. Assim que *deveria* ser. Então, ele respirou fundo, e sua mão agarrou o tijolo e o levantou para cima, parando por um segundo, e então caiu de novo para baixo, através da escuridão, acompanhando um gemido curto e profundo do seu peito, até cair com um baque. *Sim!* Houve um suspiro surdo de surpresa, e então um gemido. Não, não deveria ser assim! Ele levantou o tijolo de novo e de novo, até cair e atingir uma massa que cedia suave, mas vigorosamente, a cada golpe. Logo, ele parecia estar golpeando um chumaço de algodão, molhado de alguma substância úmida cuja única vida era o impacto do tijolo. Ele parou, ouvindo sua própria respiração ofegante entrando e saindo do peito. Ele estava todo molhado, e frio. Quantas vezes ele teria levantado o tijolo e descido abaixo, nem ele sabia. Tudo que sabia era que a sala estava quieta e gelada, e que seu trabalho estava feito.²²⁹

Acontece que Bessie já não servia mais como nenhuma utilidade usual a Bigger, tornando-se completamente descartável. France enfatiza como esta leitura crítica de *Native Son* não deve ser ignorada, mas também destaca que:

Deve-se enfatizar que o *pathos* relacionado à diminuição de Bigger Thomas, além dos efeitos de desqualificação e deformação da opressão racial que formam a leitura dialética reinante do texto, não são de forma alguma diminuídos ao ler a repressão dialética, a violência e a falocêntrica apropriação das mulheres. Ambos pertencem a um sistema em que o Outro é marginalizado e desumanizado. Este sistema de propriedade usa do racismo e do sexismo para reduzir o Outro a objetos de

²²⁹ WRIGHT, 1991, p. 667, tradução livre. No original: “Again, he was ready. The brick was in his hand. In his mind his hand traced a quick invisible arc through the cold air of the room; high above his head his hand paused in fancy and imaginatively swooped down to where he thought her head must be. He was rigid; not moving. This was the way it had to be. Then he took a deep breath and his hand gripped the brick and shot upward and paused a second and then plunged downward through the darkness to the accompaniment of a deep short grunt from his chest and landed with a thud. Yes! There was a dull gasp of surprise, then a moan. No, that must not be! He lifted the brick again and again, until in falling it struck a sodden mass that gave softly but stoutly to each landing blow. Soon he seemed to be striking a wet wad of cotton, of some damp substance whose only life was the jarring of the brick's impact. He stopped, hearing his own breath heaving in and out of his chest. He was wet all over, and cold. How many times he had lifted the brick and brought it down he did not know. All he knew was that the room was quiet and cold and that the job was done.”

apropriação na luta sobre as relações de propriedade que determinam *status*.²³⁰

As consequências frente ao assassinato de Bessie são expressivamente diferentes em comparação ao assassinato de Mary. Bessie é uma mulher negra e, para a sociedade supremacista branca, seu corpo não carrega a mesma sacralidade que o corpo da mulher branca. Por isso, o corpo de Bessie é exposto sem nenhum pudor durante o julgamento de Bigger, na terceira parte do romance. Embora Wright argumente que a leitura de *Native Son* deveria partir do princípio de que toda a narrativa se limitaria ao ponto de vista de Bigger e à sua própria consciência sobre suas atitudes, o assassinato visceral de Bessie é entregue de forma completamente gratuita. Estruturalmente, o crime parece não ter qualquer contribuição para que a narrativa prossiga e o objetivo de Wright seja cumprido. No que tange às personagens femininas - diferentemente dos personagens secundários masculinos -, Wright não as oferece qualquer agência significativa para a história: à mãe de Bigger é entregue o papel caricato da alienação e ingenuidade diante da religião cristã (profundamente criticada por Wright); Mary figura tudo o que se opõe a Bigger e, por isso, deve ser assassinada para que ele se liberte e se transforme; Mrs. Dalton, a mãe de Mary, é apenas uma metáfora à cegueira de todos os personagens secundários diante da linha que separa negros e brancos na cidade de Chicago. Mas Bessie talvez carregue o pior fardo ao entrar em contato com Bigger Thomas. Ao sustentar seu alcoolismo e fazer de tudo para manipulá-la a seu favor, ele comete abusos morais e psicológicos. Ela o conhece, sabe de seus conflitos internos e dos problemas que o cercam e, assim, Wright retrata uma dualidade entre amor e medo em torno da personagem – ambos sentimentos que parecem levá-la à morte.

A *fuga* de Bigger se torna literal no momento em que ele realiza a *fuga* de si mesmo, por meio do assassinato brutal de Bessie, seu *eu naturalista*. É assim que seus crimes são descobertos e, ao fim, ele é pego, ao som de uma multidão que grita para que matem “esse negro filho da puta.”²³¹

3.1 - Destino

A última parte de *Native Son* apresenta Bigger confinado na prisão pelos seus crimes,

²³⁰ FRANCE, 1988, p. 422, tradução livre. No original: “It must be stressed that the pathos of Bigger Thomas' diminishment, the stunting and warping effects of racial oppression that form the text's reigning dialectic, is in no way reduced by reading the repressed dialectic, the violent and phallogocentric appropriation of women. Both belong to a system in which the Other is marginalized and dehumanized. This system of ownership uses racism and sexism to reduce the Other to objects of appropriation in the struggle over property relationships that determine status.”

²³¹ WRIGHT, 1991, p. 699, tradução livre. No original: “That black sonofabitch!”

em um estado apático, mal se alimentando e se comunicando com outras pessoas durante alguns dias, indiferente a sentimentos que antes eram tão importantes para si: como o *medo* e o *ódio*. O protagonista, envolvido em uma espécie de consciência de seu *destino*, sustenta uma apatia não só por emoções próprias - que agora considera inúteis -, mas também por qualquer tipo de amargura referente às diferentes personalidades que o circundam: “Agora, ele não sentia medo de ninguém no mundo, pois sabia que o medo era inútil; e por ninguém no mundo ele sentia agora qualquer ódio, pois sabia que o ódio não o ajudaria.”²³² Bigger age desta maneira a partir do momento em que aceita a culpa moral pelos crimes que provocou e se sente livre, dono de seu *destino*, pela primeira vez. Sua captura, no entanto, denota uma falha que o fez desistir de lutar e buscar sentido em seus atos, além de duvidar de um sentido inerente à sua própria existência. O narrador descreve como até mesmo o suicídio chega a ser pensado pelo protagonista como solução final de sua angústia; uma solução final referente à sua subalternidade enquanto um homem negro, de modo algum solucionada pelos dois assassinatos provocados a corpos femininos:

Do clima de renúncia, surgiu nele novamente a vontade de matar. Mas desta vez isso não seria dirigido para fora, para as outras pessoas, mas para dentro, para si mesmo. Por que não matar aquele desejo rebelde dentro dele que o levou a esse fim? Ao mover a mão ele matou, e isso não resolveu nada, então por que não olhar para dentro e matar aquilo que enganou a si próprio? Esse sentimento surgiu por si mesmo, organicamente, automaticamente; como a casca apodrecida de uma semente formando o solo onde ela deveria crescer novamente.²³³

É justamente o fato de ser um homem negro, subalternizado, por habitar um corpo relegado à categoria de *menos-que-humano*, que Bigger reconsidera o ato de tirar a própria vida, uma vez que ele seria “negro, desigual e desprezado.”²³⁴ É nessa lógica que, na última parte do livro, o narrador prepara o caminho para dar especial atenção à defesa de Bigger em seu julgamento, concebida pelo advogado Boris A. Max, um judeu que fala em nome da *Labor Defender*, uma organização afiliada ao Partido Comunista.

Max, além de representar Bigger - como a categoria mais fechada compreendida no ato de *falar por* -, age de maneira quase paternalista quando em contato e reflexão referente às motivações para os assassinatos cometidos pelo protagonista de *Native Son*. Mas Max, ainda

²³² WRIGHT, 1991, p. 700, tradução livre. No original: “Toward no one in the world did he feel any fear now, for he knew that fear was useless; and toward no one in the world did he feel any hate now, for he knew that hate would not help him.”

²³³ *Ibid.*, p. 700, tradução livre. No original: “Out of the mood of renunciation there sprang up in him again the will to kill. But this time it was not directed outward toward people, but inward, upon himself. Why not kill that wayward yearning within him that had led him to this end? He had reached out and killed and had not solved anything, so why not reach inward and kill that which had duped him? This feeling sprang up of it- self, organically, automatically; like the rotted hull of a seed forming the soil in which it should grow again.”

²³⁴ *Ibid.*, p. 700, tradução livre. No original: “[...] black, unequal, and despised.”

que se esforce, e ainda que Bigger valorize seu esforço, não compreende completamente as reais motivações para o assassinato, assim como não entende o pessimismo que acompanha o protagonista em seus últimos dias de existência narrados no romance. Para o advogado de Bigger, seu crime:

[...] não foi um ato de retaliação de um homem ferido contra uma pessoa que ele pensava tê-lo ferido. Se fosse, então este caso seria realmente simples. Este é o caso de um homem confundindo toda uma raça de homens como parte da estrutura natural do universo, e de sua ação em relação a eles, adequadamente. Ele assassinou Mary Dalton acidentalmente, sem pensar, sem plano, sem motivo consciente. Mas, após cometer o assassinato, ele aceitou o seu crime. E é isso o que importa. Foi o primeiro ato completo de sua vida; foi a coisa mais significativa, excitante e vívida que já aconteceu com ele. Ele aceitou isso porque isso o tornou livre, deu-lhe a possibilidade de escolha, de ação, a oportunidade de agir e de sentir que as suas ações tinham peso.²³⁵

De certo modo, Max até entende Bigger: ele é um homem negro sufocado pelas barreiras do que se compreende como o *não-humano*, distante da elaboração moral que o permitia desenvolver as suas potencialidades e alcançar a sua plenitude; um homem que buscou elaborar a sua auto-realização, nem que fosse preciso matar para isso. Mas Max falha na continuação de sua defesa, no momento em que, ao defender Bigger contra as acusações da promotoria, levanta questões dúbias:

Mas Bigger Thomas realmente matou? Correndo o risco de ofender a sensibilidade deste Tribunal, faço a pergunta à luz dos ideais pelos quais vivemos! Olhando de fora, talvez tenha sido assassinato; sim. Mas para ele não foi assassinato. Se foi, qual foi o motivo? A promotoria gritou, bravejou furiosa e proferiu ameaças, mas não disse por que Bigger Thomas matou! A verdade é, Meritíssimo, que não houve motivo, como você e eu entendemos, motivos dentro do escopo de nossas leis atuais. A verdade é que este jovem não matou! Sim; Mary Dalton está morta. Bigger Thomas a sufocou até a morte. Bessie Mears está morta. Bigger Thomas bateu nela com um tijolo em um prédio abandonado. Mas ele matou? Ele matou? Ouça: o que Bigger Thomas fez naquela manhã de domingo na casa dos Daltons e o que fez naquela noite de domingo naquele prédio vazio foi apenas um pequeno aspecto do que ele vinha fazendo durante toda a sua vida! Ele estava vivendo, apenas como sabia e como o forçamos a viver. As ações que resultaram na morte daquelas duas mulheres foram tão instintivas e inevitáveis quanto respirar ou piscar os olhos. Foi

²³⁵ WRIGHT, 1991, p. 817, tradução livre. No original: “[...] was not an act of retaliation by an injured man against a person who he thought had injured him. If it were, then this case would be simple indeed. This is the case of a man's mistaking a whole race of men as a part of the natural structure of the universe and of his acting toward them accordingly. He murdered Mary Dalton accidentally, without thinking, without plan, without conscious motive. But, after he murdered, he accepted the crime. And that's the important thing. It was the first full act of his life; it was the most meaningful, exciting and stirring thing that had ever happened to him. He accepted it because it made him free, gave him the possibility of choice, of action, the opportunity to act and to feel that his actions carried weight.”

um ato de criação!²³⁶

A dubiedade do discurso de Max se inclina a um discurso inepto, especialmente no momento em que o personagem relega a maior parte da responsabilidade dos assassinatos a forças sociais superiores, assumindo, por si e pelos seus compatriotas ouvintes no tribunal, uma espécie rasa de *mea-culpa* para com rapazes negros e pobres nos ambientes urbanos e segregados estadunidenses. Ainda que reconheça os dois grandes crimes de Bigger como atos criacionais, Max ignora que as ações perpetradas por ele foram o que permitiram a sua existência e o tornaram, pela primeira vez, *sujeito*, mas não um sujeito pelos condicionamentos de *Outros*, e sim por si mesmo. Assim, ao fim do romance, após ser condenado à cadeira elétrica, Bigger rejeita o discurso de Max, que tenta persuadi-lo a se aceitar como um *humano* que teria sido apenas rechaçado a terríveis condições sociais. Por isso, as últimas palavras sobre a condição de Bigger, poderosas como deveriam ser, são brilhantemente proferidas por ele mesmo:

“Mr. Max, vá para casa. Estou bem... Parece engraçado, Mr. Max, mas quando penso no que você diz, meio que sinto o que eu queria. Isso me faz sentir que estava certo...” [...] “Não estou tentando perdoar ninguém e nem estou pedindo para que ninguém me perdoe. Eu não vou chorar. Eles não me deixaram viver e eu matei. Talvez não seja justo matar, e acho que realmente não queria matar. Mas quando penso no motivo de toda aquela matança, começo a sentir o que queria, o que sou...”²³⁷

“Eu não queria matar!” Bigger gritou “Mas o motivo pelo qual matei, é pelo que sou! Isso deve ser muito profundo em mim para me fazer matar! Mesmo que tenha sentido muita dificuldade em matar...”²³⁸

“Pelo que matei deve ter sido bom!” [...] “Deve ter sido bom! Quando um homem mata, é por alguma coisa... Eu não sabia que estava realmente vivo neste mundo até sentir as coisas penetrantes o suficiente para matar por elas. É verdade, Mr. Max.

²³⁶ WRIGHT, 1991, p. 820-821, tradução livre. No original: “But did Bigger Thomas really murder? At the risk of offending the sensibilities of this Court, I ask the question in the light of the ideals by which we live! Looked at from the outside, maybe it was murder; yes. But to him it was not murder. If it was murder, then what was the motive? The prosecution has shouted, stormed and threatened, but he has not said why Bigger Thomas killed! He has not said why because he does not know. The truth is, Your Honor, there was no motive as you and I understand motives within the scope of our laws today. The truth is, this boy did not kill! Oh, yes; Mary Dalton is dead. Bigger Thomas smothered her to death. Bessie Mears is dead. Bigger Thomas battered her with a brick in an abandoned building. But did he murder? Did he kill? Listen: what Bigger Thomas did early that Sunday morning in the Dalton home and what he did that Sunday night in that empty building was but a tiny aspect of what he had been doing all his life long! He was living, only as he knew how, and as we have forced him to live. The actions that resulted in the death of those two women were as instinctive and inevitable as breathing or blinking one's eyes. It was an act of creation!”

²³⁷ *Ibid.*, p. 848-849, tradução livre. No original: ““Mr. Max, you go home. I'm all right... Sounds funny, Mr. Max, but when I think about what you say I kind of feel what I wanted. It makes me feel I was kind of right. . . .’ [] ‘I ain't trying to forgive nobody and I ain't asking for nobody to forgive me. I ain't going to cry. They wouldn't let me live and I killed. Maybe it ain't fair to kill, and I reckon I really didn't want to kill. But when I think of why all the killing was, I begin to feel what I wanted, what I am...”

²³⁸ *Ibid.*, p. 849, tradução livre. No original: ““I didn't want to kill!” Bigger shouted. ‘But what I killed for, I am! It must've been pretty deep in me to make me kill! I must have felt it awful hard to murder....”

Posso dizer isso agora, porque vou morrer. Eu sei muito bem o que estou dizendo e sei como isso soa. Mas estou bem. Sinto-me bem quando vejo as coisas dessa maneira...²³⁹

As afirmações de Bigger, que soam absurdas para Max, trazem uma dimensão final ao personagem que o colocam em uma inadequação em relação ao seu *destino* ou à sua situação, o que, para Mikhail Bakhtin, seria um tema basilar ao romance enquanto gênero literário. Dessa maneira, Bigger Thomas seria precisamente “maior do que o seu destino ou menor do que a sua humanidade.”²⁴⁰ Ao fim, Bigger não permanece como um personagem alienado aos discursos de um *status quo* segregador, violento, desumanizador, mas no mesmo instante acaba se tornando um estranho à cultura de sua própria “comunidade” racial. Para Wright:

[...] havia dois fatores psicologicamente dominantes em sua personalidade. Primeiro, por meio de alguma peculiaridade das circunstâncias, ele se tornou um estranho à religião e à cultura de sua raça. Em segundo lugar, ele estava tentando reagir e atender ao chamado da civilização dominante cujo brilho lhe chegou através dos jornais, revistas, rádios, filmes e a mera imagem e som imponentes do cotidiano da vida estadunidense.²⁴¹

Como um estranho entre estes dois pólos, Bigger escolhe aceitar a si mesmo, foi por isso que ele matou, e nada mais. Carolina Correia dos Santos argumenta que, ao fim, Bigger não poderia aceitar o discurso de Max e reduzir-se aos anseios da expectativa de um público hegemônico, marcadamente branco; por isso, assim como Max, era preciso que Bigger chocasse esse público, Bigger precisava manter-se às margens²⁴², sem qualquer emancipação ao lado do homem branco²⁴³, da masculinidade hegemônica. O narrador deixa evidente que “para aqueles que gostariam de matá-lo, ele não era um humano, não estava incluído na imagem da Criação.”²⁴⁴ Por isso, Bigger rejeita qualquer paternalismo, qualquer discurso que afirme algum arquétipo referente à sua raça e seu gênero, ele comunica, na verdade, um *anti-arquétipo*, e faz isso “tomando sua própria vida em suas mãos, aceitando o que a vida fez

²³⁹ WRIGHT, 1991, p. 849, tradução livre. No original: “‘What I killed for must've been good!’ [...] ‘It must have been good! When a man kills, it's for something. . I didn't know I was really alive in this world until I felt things hard enough to kill for ’em It's the truth, Mr. Max. I can say it now, 'cause I'm going to die. I know what I'm

²⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 107.

²⁴¹ WRIGHT, *op. cit.*, p. 859, tradução livre. No original: “[...] there were always two factors psychologically dominant in his personality. First, through some quirk of circumstance, he had become estranged from the religion and the folk culture of his race. Second, he was trying to react to and answer the call of the dominant civilization whose glitter came to him through the newspapers, magazines, radios, movies, and the mere imposing sight and sound of daily American life.”

²⁴² SANTOS, Carolina Correia dos. **Na ponta da língua: literatura, política e violência em Os sertões**, Native Son e Cidade de Deus. 1ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021, p. 194.

²⁴³ Aqui, a referência a Max entende que o personagem é um judeu, mas que é lido, pela própria lógica do mundo do romance, como um homem branco.

²⁴⁴ WRIGHT, *op. cit.*, p. 710, tradução livre. No original: “To those who wanted to kill him he was not human, not included in that picture of Creation [...]”

dele.²⁴⁵

²⁴⁵ WRIGHT, 1991, p. 880, tradução livre: “[...] taking his life into his hands, accepting what life had made him.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Blueprint for Negro Writing”, artigo publicado no periódico *New Challenge*, em 1937, três anos antes de *Native Son*, Wright direciona suas palavras àqueles artistas negros que almejam dar sentido à vivência de seu povo por meio da escrita. Ele declara que o escritor negro pode “criar os mitos e os símbolos que inspiram fé na vida, ele pode esperar ser condenado ao esquecimento, ou pode ser reconhecido como o valioso agente que é.”²⁴⁶ Ao vincular a afirmação de Wright com o protagonista de *Native Son*, parece haver, mais uma vez, certa ambiguidade. Em certa medida, Bigger Thomas, composto por uma série de arquétipos acerca do homem negro, não é nenhum sinônimo de mito ou símbolo que motive a vida - Cornel West, aliás, afirmaria que Wright teria criado uma figura distorcida e desumanizada, de temida atividade sexual aos brancos; a figura de “Bigger Thomas (o negro louco, malvado e vigarista, cobiçoso de mulheres brancas)”²⁴⁷ Por outro lado, a história de *Native Son* é justamente sobre o percurso de um homem negro que, ao desafiar a hegemonia e cometer um crime abominável, sente-se vivo pela primeira vez.

Com a presente dissertação, busquei compreender de que maneira a ficção escrita por Richard Wright tensiona e figura ambiguidades referentes aos arquétipos em torno da masculinidade negra. No primeiro capítulo, tentei elaborar um perfil biográfico de Richard Wright, autor que, como é sempre bom destacar, é pouco difundido no Brasil, especialmente pela falta de traduções recentes referentes às suas obras. A vida de Wright foi analisada por meio da composição de si que o autor elaborou em sua autobiografia, intitulada *Black Boy*. Compreender as memórias de Richard Wright como uma fonte histórica importante ao presente trabalho foi essencial para o entendimento de como o escritor elaborou questões como seus propósitos, silenciamentos, afetos, desafetos, omissões, dissimulações e suas percepções acerca de experiências pessoais e sócio-históricas mais abrangentes. Apresentar Richard Wright como uma figura complexa foi importante para localizar não apenas o autor, mas também sua obra.

No segundo capítulo busquei não apenas apresentar o enredo de *Native Son*, mas

²⁴⁶ WRIGHT, Richard. Blueprint for Negro Writing. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). **Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present**. Durham: Duke University Press, 1994. p. 97-106, p. 102, tradução livre. No original: “[...] create the myths and symbols that inspire a faith in life, he may expect either to be consigned to oblivion, or to be recognized for the valued agent he is.”

²⁴⁷ WEST, Cornel. **Questão de raça**. Tradução: Laura Teixeira Motta. 2ª. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 113.

também as discussões referentes à sua complexa e diversa recepção crítica. Para tanto, elaborei uma discussão referente ao “mito do estuprador negro” e à literatura como protesto e denúncia, destacando as censuras de autores como James Baldwin e Ralph Ellison, mas também os elogios proferidos por autores como Irving Howe e W. Lawrence Hogue. Além disso, dado o pouco conhecimento acerca de *Native Son* no Brasil, tentei discutir, brevemente, a recepção crítica da obra por meio da curiosa tradução de Monteiro Lobato - tradução essa que permanece como a mais acessível, mas que carece de um engajamento em torno do próprio contexto intelectual de Richard Wright.

Finalmente, no terceiro capítulo, busquei compor uma análise interna a *Native Son*, dividindo o exame conforme a própria divisão do livro - *medo, fuga e destino* -, elaborando uma análise centrada nas relações de gênero, mas com foco em Bigger Thomas e a sua relação com outras personagens - masculinas e femininas.

Tendo a relatar que *Native Son* se trata de um livro difícil, não apenas em seus aspectos formais, internos e enquanto objeto de pesquisa, mas um livro difícil de ser lido e digerido. Para realizar esta pesquisa, precisei recorrer ao romance de Richard Wright diversas vezes, realizando leituras pausadas, para que eu pudesse, efetivamente, recuperar o fôlego ante as cenas impactantes e perturbadores compostas por Richard Wright. Por isso, ainda que diferentes, nenhuma leitura foi fácil: nem a primeira, realizada pela tradução de Monteiro Lobato, e nem a última, utilizando a edição da *Library of America*. De fato, é um livro visceral, chocante, uma obra que, como diz Luiz Maurício Azevedo, se trata de “um romance de deformação no qual as engrenagens de sua composição ficam o tempo inteiro expostas.”²⁴⁸ De certa maneira, é possível afirmar que Bigger Thomas desviou-se do lugar-comum empregado ao homem afro-estadunidense, rejeitando a permanência em uma espécie de limbo, subvertendo a relação entre *masculinidade hegemônica* e *masculinidade marginalizada*, afirmando a sua *humanidade* por meio da sua autonomia, deixando de lado, ao final, uma relação quase paternalista com o personagem Max.

Ao fim, a obra de Wright transita entre a composição de *arquétipos* e *anti-arquétipos* referentes à masculinidade negra. Em princípio, o mundo branco manifesta-se a Bigger como ideal, mas apenas para que ele possa reconhecer essa realidade e rejeitá-la posteriormente. Talvez, mais do que um mundo branco, há a personificação da branquitude masculina, papel ocupado por Mr. Dalton: ele é o modelo de uma masculinidade hegemônica e prestigiada, em um contexto de supremacia patriarcal branca, um capitalista com influente poder na cidade de

²⁴⁸ AZEVEDO, Luiz Maurício. **Afromarxismo**: fragmentos de uma teoria literária prática. Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 88-89.

Chicago; é ele quem, supostamente preocupado com a vida negra, administra os apartamentos precários do bairro em que Bigger vive com sua família, contribuindo com a produção da linha invisível que separa o lugar dos negros e o lugar dos brancos. Por ser posto em uma subclasse, onde é desumanizado, Bigger reage: “Eles não me deixavam viver, então eu matei.”²⁴⁹ É assim que o mundo branco é desmoronado por Bigger, que *destrói* - sem nenhum exagero da palavra - o que seria considerado o berço saudável da nação, figurado no corpo de uma jovem mulher branca. *Native Son*, portanto, pode ser lido como uma *paródia* dos *arquétipos* referentes às figuras negras e masculinas, os estereótipos presentes na obra funcionam como subversões, provocações retóricas utilizadas por Richard Wright em uma escrita marcadamente insurgente.

²⁴⁹ WRIGHT, Richard. *Native Son*. In: **Richard Wright**: Early Works. RAMPERSARD, Arnold (ed.). New York: Library of America, 1991, p. 849, tradução livre. No original: “They wouldn’t let me live and I killed.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMORIM, Lauro Maia. O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de Filho Nativo, de Richard Wright. **TradTerm**, São Paulo, v. 24, p. 239-262, 16 dez. 2014.

AZEVEDO, Luiz Mauricio. Arquétipos da emancipação. *In:*_____. **Afromarxismo: fragmentos de uma teoria literária prática**. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 87-89.

BALDWIN, James. Alas, poor Richard. *In:*_____. **James Baldwin: Collected essays**. MORRISON, Toni (ed.). New York: Library of America, 1998. p. 247-268.

_____. Muitos milhares de mortos. *In:*_____. **Notas de um filho nativo**. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 50-71.

_____. O Romance de Protesto de Todos. *In:*_____. **Notas de um filho nativo**. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 39-49.

BAKTHIN, Mikhail. O romance como gênero literário. *In:*_____. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 65-111.

_____. Os estudos literários hoje: resposta a uma pergunta da revista Novi Mir. *In:*_____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 359-366.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In:*_____. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-75.

BHABHA, Homi. A outra questão: O Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do Colonialismo. *In:*_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 105-128.

BLOOM, Harold. **Bloom's Guides: Black Boy**. New York: Bloom's Literar y Criticism, 2010.

BOLA, JJ. **Seja homem: a masculinidade desmascarada**. Tradução: Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020, p. 125-137.

BRAYS, Bilbo. Bilbo Brays on the FECP. **The Michigan chronicle**, Detroit, v. 10, n. 15, p.7, 7 jul. 1945.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 2ª. ed. São Paulo: n-1 Edições; Crocodilo Edições, 2023. p. 8-53.

_____. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Chão da feira**, n. 78, jun. 2018. Caderno de leituras, p. 1-16.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 15-60.

BUTLER, Robert James. The Function of violence in Richard Wright's Native Son. **African American Review**, St Louis, v. 20, n. 1, p. 9-25, 1986.

CANDIA, Michela Rosa Di. Narrando a vida: Richard Wright em **Black Boy**, um relato autobiográfico. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Curitiba, 2011.

CHARBEL, Felipe. O historiador face à ficção. In: MEDEIROS, Bruno et al, (org.). **Teoria e Historiografia: Debates Contemporâneos**. 1ª. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 19-37.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2ª. ed. Algés: Difel – Difusão Editorial, S. A., 2002.

COBB, Nina Kressner. Richard Wright: Exile and Existencialism. **Phylon**, Atlanta, v. 40, n. 4, p. 362-374, 1 jul. 1979.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2ª. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

_____. MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**. v. 21, p. 241-282, 2013.

CORKERY, Caleb. Richard Wright and His White Audience: How the Author's Persona Gave Native Son Historical Significance. In: FRAILE, Ana María (ed.). **Richard Wright's Native Son**. New York: Rodopi, 2007. p. 3-20.

CURIEL, Ochy. Gênero, raça, sexualidade – debates contemporâneos. In: BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Gênero e performance: textos essenciais**. vol. 1, 1ª. ed. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p. 215-237.

CURRY, Tommy J. **The man-not: race, class, genre and the dilemmas of black manhood**. Philadelphia: Temple University Press, 2017.

DAVIS, Angela. Estupro, racismo e o mito do estuprador negro. In: _____. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Herci Regina Candini. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 177-203.

DAVIS, Nicole Waligora. Weaving jagged words: the black left, 1930s-1940s. In: GRAHAM, Maryemma; WARD, JR., Jerry W. (org.). **The Cambridge History of African American Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 311-340.

DU BOIS, W. E. B. Sobre os nossos conflitos espirituais. In: _____. **As almas do povo negro**. Tradução: Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021. p. 19-31.

EAGLETON, Terry. Interpretação. *In*:_____. **Como ler literatura**. Tradução: Denise Bottmann. 3ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2021. p. 123-177.

ELLIS, Aimé J. “Boys in the Hood”: Black Male Community in Richard Wright’s Native Son. *In*:_____. **If We Must Die: From Bigger Thomas to Biggie Smalls**. 1ª. ed. Detroit: Wayne State University Press, 2011. p. 23-42.

ELLISON, Ralph. **Homem invisível**. Tradução: Mauro Gama. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

_____. The World and the Jug. *In*: CALLAHAN, John F. (ed.). **The collected essays of Ralph Ellison**. New York: Modern Library, 2003. p. 155-188.

_____. Richard Wright’s Blues. *In*: CALLAHAN, John F. (ed.). **The collected essays of Ralph Ellison**. New York: Modern Library, 2003. p. 128-144.

EMICIDA. Prefácio. *In*: BOLA, JJ.. **Seja homem: a masculinidade desmascarada**. Tradução: Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020, p. 125-137.

FANON, Frantz. Da Violência. *In*:_____. **Os Condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 23-74.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). **O historiador e suas fontes**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009. p. 61-91.

FERREIRA, Gevaldino. Coluna Literária. **O Pioneiro (RS)**, Caxias do Sul, ano XIX, n. 37, p. 1-16, 29 jul. 1967, p. 7, grifo nosso. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=%22drama%20tem%20abalad%20o%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=13555>. Acesso em: 6 nov. 2023.

FISHER, Dorothy Canfield. Introdução. *In*: WRIGHT, Richard. **Filho Nativo: tragédia de um negro americano**. Tradução: Monteiro Lobato. 3ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FRANCE, Alan W. Misogyny and appropriation in Wright's "Native Son". **Modern Fiction Studies**, Baltimore, ano 3, v. 34, p. 413-423, 9 mar. 1988.

FRANKLIN, John Hope; HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. Voices of protest. *In*:_____. **From Slavery to Freedom: A History of African Americans**. 9ª. ed. New York: McGraw-Hill, 2011. p. 351-379.

GILROY, Paul. “Sem o consolo de lágrimas”: Richard Wright, a França e a ambivalência da comunidade”. *In*:_____. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2001. P. 281-349.

GÓMEZ, Juan D. Socialism and identity in the life and works of Richard Wright. **La palabra**, Tunja, n. 27, p. 33-43, 25 jul. 2015.

GRAHAM, Maryemma; WARD, JR., Jerry W. (org.). **The Cambridge History of African American Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 269-270.

GREENBERG, Cheryl Lynn. **To ask for na equal chance: african americans in the great depression**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

HAKUTANI, Yoshinobu. Creation of the Self in Richard Wright's Black Boy. *In*: BLOOM, Harold (ed.). **Richard Wright's Black Boy**. New York: Chelsea House, 2006. p. 83-96.

HOGUE, W. Lawrence. Can The Subaltern Speak? A Postcolonial, Existential Reading of Richard Wright's Native Son. **The Southern Quarterly**, v. 46, n. 2, p. 9-39, 2009.

hooks, bell. Conscientização: uma constante mudança de opinião. *In*: _____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução: Bhuvi Libanio. 12ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. p. 25-32.

_____. O foco feminista nos homens: um comentário. *In*: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (org.). **Gênero e performance: Textos essenciais Vol. II**. 1ª ed. Coimbra: Grácio Editor, 2019. p. 173-182.

_____. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. Routledge: New York, 2004.

HUNGERFORD, Amy. Richard Wright, Black Boy. Six Chapters. *In*: **The American Novel Since 1945**. Open Yale Courses, Spring 2008. Disponível em <https://youtu.be/Twb_APQpzk> Acesso em: 05/09/2023.

HOWE, Irving. Black Boys and Native Sons. **Dissent Magazine**, p. 353-368, 1963. Disponível em: <<https://www.dissentmagazine.org/article/black-boys-and-native-sons>> Acesso em: 23 jan. de 2023.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In*: JAUSS, Hans et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. *In*: LIMA, Luis Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 67-84.

_____. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. v. 36.

KELLEY, Sonaiya. Richard Wright's newly uncut novel offers a timely depiction of police brutality. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 19 abr. 2021. Entertainment & Arts / Books. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-04-19/richard-wright-the-man-who-lived-underground>>. Acesso em: 06/11/2023.

LA CAPRA, Dominick. **History and Criticism**. 1ª. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

LAMBERT, Matthew. 'That sonofabitch could cut your throat!': Bigger and the Black Rat in Richard Wright's "Native Son". **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, Chicago, ano 1, v. 41, p. 75-92, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução: Susana B. Funck. *In*: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

LEPORE, Jill. **Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos**. Tradução: André Czarnobai, Antenor Savoldi Jr. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. Jandira: Ciranda Cultural, 2019.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RAMPERSARD, Arnold. Introduction to the HarperPerennial Edition. *In*: WRIGHT, Richard. **Native Son**. 1ª. ed. New York: HarperPerennial, 1993. p. xi-xxviii.

RIBEIRO, Alan Augusto. Homens Negros, Negro Homem: sob a perspectiva do feminismo negro. **REIA: Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, Recife, v. 2, n. 2, p. 52-75, 2015.

RIBEIRO, Alan Augusto Moares; FAUSTINO, Deivison Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: Estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista Transversos**. "Dossiê: Áfricas e suas diásporas". Rio de Janeiro, n. 10, pp.163-182, Ano 04. ago. 2017.

ROBINSON, Cedric J. Richard Wright and the Critique of Class Theory. *In*: _____. **Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition**. 2ª. ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000. p. 287-306.

SANTOS, Carolina Correia dos. **Na ponta da língua: literatura, política e violência em Os sertões, Native Son e Cidade de Deus**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. Para quem se escreve?. *In*: _____. **O que é literatura?**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. p. 55-124.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**: Porto Alegre, v. 20, n. 2, julho/dezembro, 1995, p. 71-99.

SPILLERS, Hortense. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. *In*: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. e ARIAS, André (orgs.). **Pensamento negro radical: antologia de ensaios**. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021, p. 27-69.

STAPLES, Robert. Masculinity and Race: The Dual Dilemma of Black Men. **Journal of Social Issues**, San Francisco, v. 34, n. 1, p. 169-183, 1978.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade**: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

WALLACE, Michele. **Black Macho and the Myth of the Superwoman**. New York: Verso, 2015.

WALLACH, Jennifer. Building a Bridge of Words: The Literary Autobiography as Historical Source Material. **University of Hawai'i Press**, Honolulu, vol. 29, n. 3, p. 446-461, 2006.

WARNERS, Andrew. Critical Readings. *In*: _____. **Richard Wright's Native Son**. New York: Routledge, 2007. p. 75-145.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos feministas**, Florianópolis, ano 9, p. 460-482, 2001.

WEST, Cornel. A sexualidade dos negros: um assunto tabu. *In*: _____. **Questão de raça**. Tradução: Laura Teixeira Motta. 2ª. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021. p. 113-123.

WRIGHT, Richard. **12 Million Black Voices**. Brattleboro: Echo Point Books & Media, 2019.

_____. Blueprint for Negro Writing. *In*: MITCHELL, Angelyn (ed.). **Within the Circle**: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present. Durham: Duke University Press, 1994. p. 97-106.

_____. **Filho Nativo**: tragédia de um negro americano. Tradução: Monteiro Lobato. 3ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

_____. How "Bigger" Was Born. *In*: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Early Works**. New York: Library of America, 1991. p. 851-881.

_____. Native Son. *In*: RAMPERSARD, Arnold (ed.). **Richard Wright: Early Works**. New York: Library of America, 1991. p. 443-850.

_____. The FB eye blues (1949). **Harris Broadsides**. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:294360/>. Acesso em: 06/11/2023.

WYNTER, Sylvia. Nenhum Humano Envolvido: carta aberta a colegas. *In*: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. e ARIAS, André (orgs.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021, p. 71-100.