

Trauma cultural da escravidão: reflexos na literatura e no cinema

DÉBORA SPACINI NAKANISHI*

RESUMO: Este trabalho procura refletir sobre a representação do sistema escravagista norte-americano na literatura e no cinema. Ainda na época de vigência desse sistema, as narrativas de escravos surgiram tanto como uma forma de divulgar as histórias individuais dos escravos quanto de construir uma identidade coletiva que viria a ser chamada de afro-americana. Entretanto, logo após a abolição da escravidão, tais narrativas desapareceram. Interessa-nos, aqui, entender a trajetória da representação do negro após esse período, contemplada a partir da perspectiva do trauma cultural e usando como fio condutor *12 anos de escravidão*, desde a época de produção do livro até o lançamento do filme. Apoiamo-nos em autores como Kellner (2001), Eyerman (2001; 2011) e Gates Jr. (2014), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *12 anos de escravidão*; Escravidão; Narrativa de escravos; Steve McQueen; Trauma cultural.

ABSTRACT: This paper seeks to reflect on the representation of the North American slavery system in literature and cinema. Even at the time of the system's validity, slave narratives emerge as a way of disclosing the individual stories of slaves, as well as of building a collective identity that would come to be called African-American. However, shortly after the abolition of slavery, such narratives disappear. It is interesting here to understand the trajectory of the representation of the Afro-American after this period, contemplated from the perspective of cultural trauma. We use as a guiding line *12 Years of Slavery*, from the time of production of the book, until the release of the film. We are based on authors such as Kellner (2001), Eyerman (2001; 2011) and Gates Jr. (2014), among others.

KEYWORDS: *12 Years a Slave*; Cultural trauma; Slave narrative; Slavery; Steve McQueen.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp/São José do Rio Preto - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil.
ORCID 0000-0001-931606197. E-mail: debora.nakanishi@gmail.com

Introdução

A escravidão estadunidense é, ainda hoje, um assunto tabu na sociedade norte-americana. Mesmo depois de mais de 160 anos de sua abolição, o sistema escravagista mantém uma espécie de aura fantasmagórica que parece impedir discussões sobre o assunto. Sob esse aspecto, Steve McQueen, diretor de *12 anos de escravidão* (2013), tem muito a dizer, especialmente quando o assunto é cinema. Para o cineasta, há uma espécie de “buraco no cânone do cinema” hollywoodiano deixado pela falta de filmes sérios sobre a escravidão. Buraco este que ele tenta eliminar com o seu filme, adaptado da autobiografia homônima de Solomon Northup (1853). Mesmo após o lançamento do filme, bem-sucedido com os críticos e com o público em geral, percebemos a relevância da constatação de McQueen. Por que somente no século XXI é possível a produção de um filme sobre a escravidão da perspectiva de um escravo? Acreditamos encontrar algumas respostas no conceito de trauma cultural desenvolvido por Eyerman (2011). Para o autor, trauma cultural é:

[...] uma resposta discursiva a um rasgo no tecido social, quando os fundamentos de uma identidade coletiva estabelecida são abalados por uma ocorrência traumática e precisam de uma nova forma de narração para serem reparados [...] (EYERMAN, 2011, p. 455 – tradução nossa).

Eyerman entende a escravidão, especificamente norte-americana, como um trauma em retrospecto, pois marca um ponto específico na história em que os problemas de gerações futuras são, de certa forma, preconizados. Ou seja, afro-americanos, até hoje, olham para o passado da escravidão quando embates sociais são travados. Com essa noção de trauma transgeracional (que não é explicitamente desenvolvido por Eyerman, mas se mostra de forma implícita, uma vez que o mesmo trauma é estudado em diversas gerações), o autor afirma que o trauma não precisa ser vivido para ser sentido. Isso explicaria porque Steve McQueen, mesmo britânico e vivendo no século XXI, é tão assombrado pela escravidão quanto os norte-americanos de diversas gerações. O cineasta afirma ter a raiva como sua maior motivação para a produção do filme. Raiva porque as pessoas desconheciam a vida de Solomon Northup, cuja trajetória está intimamente relacionada à história estadunidense e seu quadro contemporâneo, em que crises raciais ainda são um dos maiores problemas da sociedade.

Dessa forma, Eyerman desdobra-se de forma específica sobre o trauma cultural legado pelo sistema escravagista empreendido nos Estados Unidos no livro *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity* (2001). Partindo de uma perspectiva sócio-histórica, reflete sobre as implicações provocadas pela escravidão na sociedade norte-americana, principalmente no que se refere à formação da identidade do afro-americano. Utilizaremos, neste trabalho, o conceito de trauma cultural como guia para traçar como o afro-americano e, mais especificamente, a escravidão é representada na sociedade estadunidense. Trauma e representação, parece-nos, andam lado a lado na construção da identidade do negro. Acreditamos que entender como se relacionam, portanto, na História, pode fornecer respostas ao questionamento de McQueen quanto ao lugar das narrativas de escravos na atualidade.

Por que um silêncio longo e obscuro encobre o tema da escravidão norte-americana? McQueen vê o “buraco no cânone do cinema”, o que nós vemos como “buraco na sociedade como um todo”. Logo, os estudos sobre traumas culturais parecem conseguir melhor explicar esse fenômeno.

Trauma e representação

O intelectual, no sentido empregado por Eyerman, é “[...] alguém que desempenha um papel social, articulando ideias comunicadas a um amplo público através de uma variedade de mídias e fóruns, com o objetivo de influenciar a opinião pública” (2011, p. 454 – tradução nossa). Além disso, os intelectuais concordam que representação é propaganda, ou seja, um discurso motivado politicamente. Desde as narrativas de escravos até os dias atuais, todas as formas de representação dos escravos configuram uma espécie de contradiscurso à cultura dominante, no caso, a hegemonia branca. As formas de representação são de extrema importância, pois um retrato não é somente uma descrição do retratado, mas também do olhar de quem o retrata. Assim, a questão de como representar, tanto a escravidão como o próprio negro, está presente e é fundamental em cada “fase” da construção da identidade afro-americana. De acordo com Bauman (2015),

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2015, p. 17–18).

Desse modo, pela situação inconstante quanto ao pertencimento, apontado por Bauman, a identidade do afro-americano também se torna inevitavelmente instável. O problema do pertencimento origina-se logo no início do sistema escravagista. Perguntas fazem-se necessárias, como exemplo, pode o negro *pertencer* à sociedade estadunidense quando, na verdade, é sequestrado do lar e levado, à força, para uma vida desumanizada de servidão? A representação é chave, pois implica em representatividade, ou seja, quanto mais se vê outros semelhantes a si mesmo, principalmente nas artes, e, atualmente, nas mídias de massa, a sensação de pertencimento acentua-se. A representação, portanto, leva à representatividade, que contribui para o pertencimento e, por conseguinte, para a construção da identidade, tanto individual, quanto coletiva:

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão do mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias (KELLNER, 2001, p. 82).

As narrativas de escravos, escritas e publicadas ainda no período da escravidão nos Estados Unidos, são a primeira forma de representação do afro-americano e, desse modo, o primeiro esforço na construção de uma identidade coletiva. As abolicionistas têm um objetivo maior para tais narrativas: sensibilizar leitores do norte quanto aos horrores desumanos praticados no sul. Na autobiografia *12 anos de escravidão*, por exemplo, Solomon descreve sistematicamente a legislação de chicotadas empregadas na fazenda por um de seus senhores durante os anos de escravidão, Sr. Epps:

O número de açoites é calculado de acordo com a natureza de cada caso. Vinte e cinco são considerados mera reprimenda, infligidos, por exemplo, quando uma folha seca ou um fragmento de capulho é encontrado no algodão, ou quando um galho é quebrado no campo; cinquenta é a punição-padrão que aguarda todas as faltas da faixa seguinte de gravidade; cem açoites é uma punição considerada severa: é o infligido para o delito grave de ficar no campo sem fazer nada; de cento e cinquenta a duzentos é a punição determinada para quem briga com companheiros de cabana; e quinhentas, bem caprichadas, além das mordidas lacerantes dos cachorros, talvez, com certeza afligirão o infeliz fugitivo, sem direito à misericórdia, por semanas a fio de dor e agonia (NORTHUP, 2014, p. 145–146).

Ao usar “infeliz fugitivo”, o narrador parece entender que esse é o único destino possível para o escravo. Como podemos observar, Solomon, que começa a descrição de forma sistemática e direta, ao final do trecho, quando falando da punição mais severa, assume um tom mais apelativo associando-a à aflição inevitável, à falta de misericórdia e à dor e à agonia. Deixa claro, portanto, o que um escravo sente e pensa durante o castigo.

Há, ainda, o propósito individual do testemunho, ou seja, o desejo de contar a própria história, misturando confissões e desabafos. Ademais, a organização das memórias também ajuda o escravo a provar suas capacidades intelectuais, pois, na época, acredita-se que os negros possuíam menor faculdade mental. Assim, mostrar-se capaz de rememorar e compor uma narrativa vai de encontro ao estereótipo de ser não pensante. Como resultado, ao contarem as histórias individuais, essas pessoas acabaram construindo uma identidade coletiva:

A memória coletiva é concebida como o resultado da interação, um processo conversacional em que os indivíduos se localizam. Esse processo dialógico é de negociação tanto para indivíduos quanto para o próprio coletivo. Ele nunca é arbitrário. (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

12 anos de escravidão, apesar de pertencer ao círculo editorial comercial, também contribui com esse processo de construção. Sendo direcionado para leitores brancos do Norte em busca de entretenimento, o relato de Solomon atinge uma camada da sociedade que desconhece os acontecimentos do sul e a vida dos escravos. Assim, de certa forma, colabora para que essa realidade alcance um público fora do círculo abolicionista. Tais leitores, mesmo sem interesses políticos explícitos, ao lerem a narrativa de Solomon, com certeza, aprendem sobre a vida dos escravos do sul. Podemos afirmar, então, que Solomon Northup é um intelectual de sua época, influenciando o pensamento popular através do discurso:

Narradores escravos, como Douglass e Northup, exerceram autoridade narrativa, em parte ao escreverem, muitas vezes prescientes, como comentadores da economia da fazenda. Ao sobreviverem às dinâmicas da vida na fazenda, e depois contrastarem-nas com os valores burgueses da indústria e da propriedade, eles não somente expõem a brutalidade da escravidão, mas inserem-se, às vezes suavemente, às vezes tensamente, no nexos cultural da vida da classe-média americana. Também criaram um lugar narrativo, ideológico e racial para si mesmos. Esse se tornou o terreno para manterem-se seguros, e de onde poderiam criticar a própria cultura que estavam abraçando (GOULD, 2001, p. 102 – tradução nossa).

Episódios como o do leilão de escravos e as descrições do trabalho na fazenda são partes fundamentais na construção da identidade coletiva. Todos os escravos passam pelos mesmos momentos. A repetição de momentos individuais, portanto, reforçam a sensação de experiência comum. Trechos, como a seguir, são encontrados em diversas narrativas de escravos: “Durante esse tempo Radburn manteve-se em pé em silêncio. Sua função era supervisionar aquele estábulo humano, ou melhor, desumano, receber escravos, alimentá-los e açoitá-lo, a uma taxa de dois xelins por cabeça por dia” (NORTHUP, 2014, p. 38).

Como as narrativas de escravos são relatos de ex-escravos, sejam fugidos, libertos ou resgatados, como Solomon, podemos asseverar que também recebem a função de registrar o passado para, então, direcionar o olhar para o futuro.

De acordo com Eyerman, depois do fim da Guerra Civil Americana, uma nova narrativa surge, explicando o sumiço desses testemunhos. Tanto nortistas quanto sulistas culpam a escravidão, e obviamente, a presença do negro nos Estados Unidos, pelos males causados pela guerra. Esse ressentimento é um sentimento comum, capaz de unir os dois lados. Um dos intertítulos de *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, diz: “The bringing of the African to America planted the first seeds of disunion” (“A vinda do africano para a América plantou a primeira semente da desunião”). Se analisarmos a frase em inglês, podemos perceber que é construída de uma maneira a atribuir culpa ao africano, uma vez que o verbo *bring* é usado como substantivo e, por conseguinte, elimina o agente. Sem agente, sem um *doer*, como diríamos em inglês, o objeto, o africano, ganha foco, e torna-se o único rosto explicitamente associado à desunião. Essa é a narrativa que permeia a sociedade no período da Reconstrução e, no cinema, não é diferente: “O tema da reconciliação dominou a onda de filmes mudos sobre a guerra e histórias com as quais tanto nortistas quanto sulistas podiam se identificar tornaram-se comuns” (BROWNE; KREISER JR., 2004, p. 58 – tradução nossa). Não é de estranhar, assim, que filmes como *O nascimento de uma nação* fizeram sucesso. Independente de qual lado lutara na guerra, o espectador branco concordaria com o retrato pejorativo do escravo de Griffith.

Já para o afro-americano, quando o conflito entre norte e sul acaba, com o primeiro vitorioso, a esperança dos recém-libertos é de serem assimilados pela sociedade norte-americana. Quando a Reconstrução falha e aos negros é negada a perspectiva de um futuro melhor, o trauma coletivo estabelece-se:

Como a nação era lembrada pela nova narrativa da guerra, os negros foram feitos invisíveis e punidos. A Reconstrução, e os negros em geral, tornaram-se objeto de ódio, o Outro, contra os quais os dois lados da guerra poderiam unir-se e então reconciliar-se. A memória da escravidão foi revista como benigna e civilizadora, um projeto do homem branco para que Norte e Sul pudessem reconciliar-se (EYERMAN, 2001).

Os brancos, tanto nortistas quanto sulistas, passam a enxergar o passado escravagista com olhos complacentes, e os negros, como excedente humano. De acordo com Gates Jr. e diversos outros estudiosos, no documentário *A 13ª emenda* (2016), de Ava DuVernay, a situação do negro pós-abolição é apenas uma reconfiguração do sistema. Em vários estados, onde a mão de obra escrava é essencial, novas leis são inventadas a partir de uma brecha da 13ª emenda da Constituição, para devolvê-los ao trabalho forçado. Milhares de negros são presos, por exemplo, por vadiagem, “crime” este que o negro não consegue evitar facilmente na nova condição de homem livre sem oportunidades de trabalho. A herança dessa estratégia ainda é forte na atualidade, legando uma população carcerária majoritariamente negra aos Estados Unidos e o estigma de que negro é sinônimo de bandido. Ademais, o período da Reconstrução é, ainda hoje, negligenciado pelos norte-americanos que desconhecem muitos aspectos, como o que acabamos de mencionar, sobre a origem da população carcerária dos Estados Unidos. Para Browne e Kreiser, o mesmo acontece nos filmes:

Em contraste com a atenção dada à guerra, a Reconstrução é raramente retratada em filmes. Muitos americanos conhecem pouco sobre o que veio depois da guerra, exceto que era um tempo de corrupção, desonra e falha. O entendimento público provavelmente ficará atrás da reinterpretação acadêmica até Hollywood desafiar as imagens desatualizadas de Griffith e Selznick com retratos honestos dos sucessos e fracasso da era (BROWNE; KREISER JR., 2004, p. 67 – tradução nossa).

A imagem de agressividade e perigo iminente, atribuída por Griffith ao negro, justifica, no período da Reconstrução, a criação das leis Jim Crow, que segregam os negros e reafirmam a supremacia branca. Dessa forma, os afro-americanos não têm direito de usufruir de lugares e serviços públicos, da mesma forma que os demais. São obrigados, por exemplo, a sentarem-se em cadeiras separadas e a usarem banheiros para “pessoas de cor”. Todos os lugares recebem placas que demarcam a área do negro e, por conseguinte, dois mundos passam a existir: o do branco, onde os negros são feitos invisíveis ou odiados; e o do negro, onde, por um longo tempo, o afro-americano se fecha como uma forma de autoproteção. Assim, os negros encontram no senso de comunidade a força necessária para resistir e sobreviver. Como já mencionamos, as pessoas trazidas da África para os Estados Unidos fazem parte de diversas tribos e regiões do continente, portanto, não são, inicialmente, um só povo. Ao passarem pelo mesmo trauma da escravidão e, posteriormente, o mesmo trauma da segregação racial, encontram traços em comum que, quando unidos, ganham ímpeto e representatividade em uma comunidade firme e destemida. A literatura, nesse momento, tem papel fundamental no fortalecimento interno:

Consciente das chances de ganhar o respeito do futuro possível, os nacionalistas literários negros ligados ao *Freedom's Journal* e outros jornais afro-americanos argumentaram que a literatura ajudaria os negros a fortalecerem sua própria Comunidade. [...] A comunidade negra mais forte e mais unificada, acreditavam os editores, melhor poderia resistir à opressão branca (LEVINE, 2010, p. 120 – tradução nossa).

Por outro lado, a literatura utilizada então não deve ser mais a das narrativas de escravos. Isso porque uma das abordagens usadas na tentativa de criar uma nova imagem do negro é distanciá-la da história escravagista. A escravidão e, até mesmo, a abolição não devem ser comemoradas, mas, sim, superadas. Portanto, há um período de supressão da memória da escravidão, por parte dos próprios negros, respondendo à pergunta sobre o desaparecimento de narrativas como *12 anos de escravidão*:

Visto que o status das narrativas de escravos como história e literatura parece evidente para nós, como podem ter sido “perdidas” por um período tão obscuro, quando o aparente “silêncio” dos escravos foi atraído por uma série de comentaristas como “evidência” tanto do ambiente brutal da escravidão quanto de uma deficiência mental inerente dentro do escravo? (DAVIS; GATES JR., 1991, p. xv – tradução nossa).

A primeira geração de intelectuais negros nos Estados Unidos, na concepção de Eyerman, como W. E. B. Du Bois, tem duas difíceis tarefas: lutar contra os estereótipos criados no período da escravidão, principalmente, pelos *minstrel shows*, e decidir por qual caminho o então *New Negro* deve seguir. Os *minstrel shows*, forma de entretenimento muito popular nos Estados Unidos, solidifica na sociedade a imagem do escravo como inferior, preguiçoso e parvo. Ademais, o uso do *blackface*, atores brancos com os rostos pintados de preto, impõe uma comicidade ridicularizante aos traços do rosto negro. Um dos atores mais famosos por esse tipo de atuação é Al Jolson (1886-1950). Após o fim da Guerra Civil, esses espetáculos continuam populares durante um tempo, e até mesmo atores negros passam a atuar em papéis antes exclusivos aos brancos. De certa forma, podemos dizer que alguns negros se rendem à imagem que lhes é imposta, assumindo a identidade disponível para assimilação:

Os negros passaram a ser forçados a aclamar valores e levantar bandeiras dos brancos, que ignoravam sua própria identidade cultural. Isso ocorreu quando a diversidade étnica dos escravos, associada à intensa opressão dos senhores, não permitia que se mantivesse um nacionalismo muito forte. A escravidão destrabalizou os africanos, mas esses conseguiram manter traços de sua raça na simbologia de seus cantos e danças. A depredação causada por Jim Crow à cultura negra, por meio de suas danças e músicas via a desintegração completa de suas tradições. Essa opressão racista causou dor e perda, mas não acabou com o espírito e a resistência dos afro-americanos contra o racismo (NIGRO, 2011, p. 59).

Lembramos também que esses shows, apesar de cômicos, dizem retratar o escravo e a vida nas fazendas. Como questionam Davis e Gates Jr. na citação anterior, parece-nos

ilógico que as narrativas de escravos sumam após o fim da Guerra Civil, momento em que o homem branco tenta criar um abismo ainda maior entre ele e o negro, por meio de artifícios como o *blackface*. Seriam as narrativas de escravos, nesse ponto, uma boa alternativa de resposta ao estereótipo criado nos *minstrel shows*? Talvez. Mas o que temos certeza é que essa primeira geração de intelectuais decide que o melhor caminho é criar uma nova imagem, de preferência sem associação à escravidão, sendo ela qual fosse:

Embora a identidade do New Negro fosse reivindicada na performance, paradoxalmente a existência da ideia de um New Negro poderia ser efetivamente promulgada e modelada apenas pela construção e disseminação consciente de um discurso verbal e visual do New Negro. O problema para os defensores do New Negro é que não havia muito entendimento sobre como ele deveria se comportar e, portanto, ainda menos entendimento sobre o que é um New Negro definitivamente. Todos os indivíduos, grupos informais e organizações formalmente constituídas que aceitam o termo, de uma forma ou de outra, concordam sobre uma questão: a única maneira de derrotar a supremacia branca é elevando (ou “edificando”) a raça para o seu próprio lugar na sociedade dos Estados Unidos e na cultura global (ROSS, 2010, página 151 – tradução nossa).

Du Bois, fundador da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) e grande incentivador de lideranças negras que representem a comunidade, acredita na capacidade intelectual dos negros de uma forma elitista, em que poucos afro-americanos superiores são capazes de reconstruir a imagem da comunidade. O negro, dessa forma, deve tentar se aproximar da identidade do homem branco. A abordagem de Du Bois foi e ainda é criticada por muitos, pois o sociólogo vive em um círculo mais tolerante, longe da realidade dos ex-escravos e parece propor um esforço de assimilação unilateral, partindo do negro, como origem rejeitada, para o branco, como objetivo almejado. O modo como o branco enxerga o negro é sua principal preocupação:

Para essa geração de intelectuais e escritores negros, aqueles nascidos depois ou ao fim da escravidão, junto com as questões sobre a representação estavam inerentemente preocupações morais do tipo, “como uma minoria oprimida deveria ser representada diante da sociedade dominante” (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Eyerman ainda afirma que a proposta de Du Bois é de uma narrativa redentora, ou seja, ele mostra o *New Negro* como um homem civilizado e talentoso, capaz de alcançar a redenção do passado de servidão. Podemos comparar essa narrativa redentora, talvez, com o discurso da meritocracia, tão difundido na atualidade. O negro, por mérito próprio, conseguiria quebrar todas as barreiras sociais e aproximar-se do perfil da hegemonia. As autobiografias de escravos não têm lugar e são, portanto, negligenciadas. Lembrar os horrores da escravidão, para Du Bois, já não tem mais utilidade e, ao contrário, só contribuiria para a perpetuação da imagem da servidão. Para Ross, por outro lado, a imagem do *New Negro* deve muito às narrativas de escravos:

Mesmo antes do “fracasso” da Reconstrução, no entanto, os afro-americanos, escrevendo durante uma era de cativo, estavam preparando o cenário para a ideia do *New Negro*, embora o termo em si provavelmente não fosse usado até a década de 1880. Nas narrativas de escravos, polêmicos textos, poesia e romances, os afro-americanos, emancipados e vinculados, começaram a imaginar a noção de “liberdade” e cidadania, através da ideia da posição excepcional do negro para o progresso dos ideais democráticos e, no processo, desenvolvendo a capacidade da raça para o autogoverno e a cidadania nacional e global (ROSS, 2010, p. 153-154 – tradução nossa).

Para o autor, que usa o exemplo de Frederick Douglass, episódios como brigas entre escravo e senhor, em que o primeiro “vence”, são indícios de uma nova mentalidade, a ser desenvolvida no *New Negro*. No caso de *12 anos de escravidão*, Solomon Northup, em determinado episódio, não aceita ser punido injustamente por Tibbeats. O escravo reage e sua ira sobrepuja a do mestre carpinteiro:

Ele estava completamente à minha mercê. Meu sangue fervia. Parecia correr em minhas veias como fogo. No frenesi de minha loucura tomei o chicote de suas mãos. Ele se debateu com toda a força, jurou que eu não viveria nem mais um dia e que arrancaria meu coração. Mas seus esforços e suas ameaças foram em vão. Não sei dizer quantas vezes lhe bati. Chicotada após chicotada caíram rápidas e fortes sobre seu corpo, que se contorcia. Ele começou a gritar - a gritar “assassino” -, e por fim o tirano blasfemo pediu a Deus por misericórdia. Mas ele, que nunca demonstrava misericórdia, não a recebeu. O cabo duro do chicote entortou seu inofensivo corpo até que meu braço direito começou a doer (NORTHUP, 2014, p. 91-92).

A mentalidade do *New Negro*, portanto, está, de certa forma, incutida no discurso intelectual do negro desde as narrativas de escravos e segue seu caminho pelos movimentos a surgir.

No período da Renascença do Harlem, movimento dos anos 1920, uma nova narrativa é construída: a progressista, em que o passado escravagista não é mais ignorado, mas, sim, utilizado como motivador para a conquista de um lugar na sociedade e, conseqüentemente, de um futuro melhor. Esse é um momento de grande produção artística e intelectual por parte dos afro-americanos e valorização da negritude, tendo Alain Locke (1885-1954) como o principal articulador. A África, aqui, é vista como a terra mãe, um lugar ideal e inalcançável, mas a América é parte inevitável na construção da identidade, dando os primeiros passos no caminho que chegaria, posteriormente, ao termo “afro-americano”. Entre os principais artistas, podemos citar Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay, entre muitos outros. Quando, então, o negro começa a exercer alguma autoridade sobre como é representado, ao invés de integração entre negros e brancos, um efeito oposto acontece. Para Nigro:

Mas essa consciência associada à valorização e ao orgulho de ser negro existe desde a Renascença do Harlem, com escritores como Claude McKay, Langston Hughes, Jean Toomer e Countee Cullen. O significativo “Negritude” sustenta um

significado inverso do termo Negro, antes usado pejorativamente. Essa intensa valorização da cultura, do povo etc. causou, de certa maneira, e em alguns casos, uma intensificação exagerada que passou ao racismo às avessas (NIGRO, 2011, p. 59).

Isso porque, na narrativa progressista, o negro deve não somente assumir uma nova identidade: deve tomá-la e estar pronto para defendê-la do opositor, no caso, o homem branco.

Os negros americanos tiveram que fazer mais do que desconectar sua identidade daquela do escravo, tal como era construída pelos Redentores e apologistas sulistas; eles também tiveram que reivindicar agressivamente uma identidade racial aliada à novidade, à modernidade, à mobilidade, ao progresso, à urbanidade e ao empoderamento contra ataques de injúria racial e violência que definiram seu status como Negro (ROSS, 2010, p. 157 – tradução nossa).

Já durante o começo da Segunda Guerra Mundial, ao afro-americano é concedida uma falsa sensação de pertencimento. Nesse momento, toda a sociedade norte-americana passa a ter um novo inimigo em comum: os nazistas. Os afro-americanos são convocados e partem para a batalha como os demais. Sabemos que o tratamento atribuído, em diversos aspectos, não é igual aos soldados brancos, mas, mesmo assim, o negro sente, talvez pela primeira vez, patriotismo pelos Estados Unidos. Cumprir o dever civil talvez elevasse seu status de cidadão. Mesmo nos filmes é possível observar essa falsa promessa:

A necessidade de uma frente unida durante a guerra foi traduzida na tela de Hollywood. Imediatamente antes e durante a Segunda Guerra Mundial, inúmeros filmes fizeram questão de incluir personagens afro-americanos fortes e admiráveis (WILT; SHULL, 2004, p. 208 – tradução nossa).

Ao retornarem após o fim da Segunda Guerra Mundial, há um momento de frustração para os afro-americanos, uma nova faceta do mesmo trauma, quando percebem continuar segregados mesmo após terem cumprido um dever civil, arriscando a própria vida pelos Estados Unidos. Além disso, por terem lutado contra um inimigo que usava o preconceito racial como uma de suas principais vertentes, parece, nesse momento, ilógico voltarem aos lugares anteriormente atribuídos a partir de ideologias de raça. Brancos e negros haviam lutado lado a lado contra os nazistas e contra o antissemitismo. Ambos haviam exasperado contra o ódio aos judeus. De forma semelhante, ambos, ao voltarem, inevitavelmente questionam o ódio ao negro. Com isso, não estamos dizendo que o homem branco tenha imediatamente se arrependido, mas, em algum nível, uma consciência do racismo surge, mesmo que apenas embrionária. Para Wilt e Shull, “A Segunda Guerra Mundial tornou o racismo indesejável, pelo menos em princípio” (2004, p. 208 – tradução nossa).

A partir de então, diversos movimentos sociais, associados aos Movimentos dos Direitos Civis, acontecem, chegando ao ápice nos anos 1960. Uma linha de abordagem encontrada no Movimento é a de não-violência, disseminada por Martin Luther King Jr. O ministro batista é um dos mais influentes na luta contra a segregação racial e sua filosofia, apesar de

ser contra o uso da força, impõe a presença do afro-americano na sociedade estadunidense. Para Eyerman, é nesse período que a escravidão deixa de ser um trauma cultural, no sentido de pertencente à cultura afro-americana, para tornar-se um trauma coletivo, abrangendo toda a sociedade norte-americana. Isso porque a hegemonia branca não pode mais ignorar a população negra. Acreditamos que é nesse ponto que o perpetrador também passa a sentir-se traumatizado, pois a vítima está sempre presente para lembrá-lo da culpa.

A narrativa desse período continua sendo a progressista: o passado da escravidão é um motivador para um futuro melhor. Acompanhando essa narrativa de empoderamento, o movimento também tem linhas mais radicais, com Malcolm X, os *Black Panthers*, entre outros. Assim, o conceito de *New Negro* é substituído pelo do *Black Power*, afastando o afro-americano da carga pejorativa incutida ao termo *Negro* durante todo o período escravagista, e levando-o a um futuro em que sua imagem é de força e autoafirmação.

O cinema hollywoodiano, durante o Movimento dos Direitos Civis, prefere abster-se. Lembramos que Hollywood é um negócio, em que o interesse financeiro guia as escolhas de produções:

Compreensivamente, a controvérsia era assustadora para Hollywood: apesar de favoráveis à “igualdade” e “fraternidade”, os estúdios não viam como poderiam ganhar com filmes sobre a luta pelos direitos civis. Filmes produzidos nessa era lidavam com a raça obliquamente, isso quando lidavam (WILT; SHULL, 2004, p. 210 – tradução nossa).

Cabe, portanto, ao próprio Movimento retratar-se no cinema. No quesito arte, o movimento *Black Power* apresenta o *Black Arts Movement*, com trabalhos engajados politicamente, como no *blaxploitation*, que discutiremos mais adiante:

Na década de 1960, o *Black Power* e *Black Arts Movements* encarregaram artistas, escritores e outros intelectuais negros de trabalharem para a libertação cultural afro-americana, evitando modelos artísticos e teóricos europeus e euro-americanos. Este momento nacionalista negro era um passo crítico, às vezes problemático, no desenvolvimento da literatura afro-americana. Na verdade, o trabalho de inspiradores como Toni Morrison, Charles Johnson, Alice Walker e Ishmael Reed teria sido literalmente inimaginável sem o *Black Arts Movement*. Apesar de seu falocentrismo e algumas das noções de exclusão da negritude que promoveu, esse movimento cumpriu a promessa e muitos dos objetivos da Renascença do Harlem, facilitando a criação de formas literárias que falavam diretamente ao público americano negro e extraindo o brilho das tradições orais e musicais afro-americanas para a arte literária (KEIZER, 2010, p. 413 – tradução nossa).

A literatura do *Black Arts Movement* aborda o tema da escravidão de uma maneira diferente, com o uso das chamadas neonarrativas de escravos, um gênero literário que surge por volta da década de 1960, em que escritores nascidos após o fim do sistema escravagista produzem textos inspirados nas narrativas de escravos. Antes de nos aprofundarmos nas neonarrativas de escravos, gostaríamos de lembrar rapidamente que nessa mesma época,

década de 1960, as narrativas de escravos são “descobertas” como objeto de estudo acadêmico, passando por um processo de organização e valorização. As neonarrativas, entretanto, assumem a função de contar facetas da vida do escravo que não eram possíveis no século XIX. Para Dubey (2010), influenciado pelo pensamento iluminista, com elementos como razão, justiça, direito moral e caráter, o escravo entende que pode mostrar sua humanidade através da racionalidade. Nas palavras de Kant:

O Iluminismo é a saída do homem de sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo (KANT, 1990).

Assim, as narrativas de escravos abordam apenas temas racionais do sistema escravagista. De certa forma, o escravo demonstra conseguir entender a lógica do sistema, mesmo não concordando com ele. Podemos observar essa característica em *12 anos de escravidão*, quando Solomon usa do próprio entendimento e demonstra razão, para comentar as atitudes do Sr. Ford:

A partir de descrições de homens como Burch e Freeman, e outros que ainda serão mencionados, é-se levado a desprezar e execrar toda classe de proprietários de escravos, sem discriminação. Mas fui escravo seu durante certo tempo e tive oportunidade de conhecer bem sua personalidade e seu caráter, e nada mais faço senão justiça quando digo que, em minha opinião, nunca houve um cristão mais gentil, nobre, cândido do que William Ford. As influências e relações que sempre o cercaram o cegaram para o erro fundamental que está na base do sistema de escravidão. Ele nunca questionou o direito moral de um homem fazer de outro homem seu escravo. Olhando através das mesmas lentes que seu pai antes dele, via as coisas na mesma luz. Crescido em circunstâncias diferentes e sob outras influências, suas ideias sem dúvida teriam sido outras. Ainda assim, era um senhor modelo, trilhando caminho de forma justa, de acordo com a luz de seu entendimento, e felizardo era o escravo que entrasse para sua posse. Fossem todos os homens como ele, a Escravidão teria sido privada de mais da metade de sua amargura (NORTHUP, 2014, p. 75-76).

Vivendo como um escravo, Solomon não permite que seus pensamentos sejam guiados por outrem e a influência do pensamento iluminista pode ser vista no trecho acima. Solomon faz uma análise do *caráter* do Sr. Ford, tentando fazer-lhe *justiça*, mesmo tratando-se de um proprietário de escravos. Evita generalizar os homens brancos que o mantêm cativo, separando o Sr. Ford dos demais, como Burch e Freeman. Dessa forma, faz uso de seu entendimento para ver além. Ademais, é interessante nos atentarmos à passagem em que fala “Ainda assim, era um senhor modelo, trilhando caminho de forma justa, de acordo com a luz de seu entendimento, [...]”. Solomon parece justificar as atitudes do Sr. Ford por seu entendimento ser limitado. Como já mencionamos, Kant afirma que a culpa da menoridade

está em quem tem o entendimento e não toma ação. O Sr. Ford, justificado por Solomon, não teria culpa de sua menoridade.

Nas neonarrativas de escravos, por outro lado, foge-se das influências do Iluminismo e da razão, possibilitando que as histórias tomem caminhos distantes do convencional. Mais uma vez, a questão da representação é fundamental:

Imediatamente após o fim do Movimento dos Direitos Civis e do Movimento Black Power, a escravidão entrou em erupção na cena nacional como uma questão de intenso interesse público e debate. Os conflitos sobre a forma como a escravidão deve ser representada nos domínios da historiografia, da literatura e da cultura visual popular, claramente influenciados pela política negra militante da década de 1960 (DUBEY, 2010, p. 333 – tradução nossa).

Toni Morrison, com *Beloved* (1987), é um exemplo de neonarrativa de escravos. De acordo com a autora, o romance é uma tentativa de preencher lacunas deixadas pelos textos do século XIX. Para Dubey, as neonarrativas de escravos, encontradas nos séculos XX e XXI, também desafiam o realismo convencional. Dessa forma, é possível encontrar, por exemplo, histórias com viagens no tempo, ou até mesmo fenômenos paranormais.

No cinema, ainda durante a década de 1970, surge um novo retrato do negro, o *blaxploitation*: filmes hollywoodianos direcionados ao público afro-americano. A imagem do negro é explorada, visando o lucro dos estúdios, daí o termo, que deriva de *black exploitation* (exploração do negro). *Shaft* (1971) e *Superfly* (1972) são alguns exemplos de filmes do gênero:

Similarmente, a imagem do afro-americano em filmes de Hollywood continuou a evoluir. Os filmes *blaxploitation* do começo dos anos 1970 podem ser vistos como produto dos Movimentos dos direitos civis: Hollywood estava ciente do potencial do público afro-americano, e esse público esperava por filmes feitos especificamente para ela. Ironicamente, esses filmes eram frequentemente feitos por brancos veteranos na indústria do cinema, e os lucros voltavam ao estabelecimento de Hollywood (WILT; SHULL, 2004, p. 212 – tradução nossa).

De acordo com Kellner, “Os filmes de heróis negros, como *Shaft* (1971) ou *Superfly* (1972), podem ser vistos como sinais de resistência à subserviência dos negros aos brancos e como reação aos estereótipos dos negros no cinema de Hollywood” (KELLNER, 2001, p. 137). Por outro lado, para Wilt e Shull, esses filmes, com maioria de personagens negros, direcionados para a satisfação do espectador afro-americano, criam os próprios estereótipos. A imagem passada é do negro como um super-homem sexualmente ativo. Mesmo contra a ideologia estereotipada da hegemonia, no caso, a indústria cinematográfica conservadora, o *blaxploitation* tem a própria ideologia, que também carrega estereótipos. Ainda para os autores, esses filmes não conseguem alcançar um público maior, incluindo a população branca, justamente pela presença majoritária dos negros na tela:

Apesar de bem recebidos pela crítica, esses filmes falharam em atrair um público mais amplo de forma significativa, sugerindo que os brancos podiam aceitar afro-americanos em papéis importantes em filmes *mainstream*, mas não estavam

interessados em ver filmes com elenco predominantemente negro (WILT; SHULL, 2004, p. 212–213 – tradução nossa).

A exceção parece ser a minissérie de televisão *Roots*, de 1977, cujo último episódio foi visto por 100 milhões de pessoas, metade do país, de acordo com Wilt e Shull (p. 213), ou seja, assistido também por pessoas brancas. Baseado no livro homônimo de Alex Haley, publicado em 1976 e sucesso de vendas, a minissérie faz algo inédito até então: retrata a trajetória do afro-americano de uma forma que agrada grande parte da sociedade. A minissérie *Roots*, assim, é um sucesso *mainstream* sem precedentes:

Na era do pós-movimentos-civis, os negros passaram a posições de poder e influência, tanto nas mídias de massa, quanto no mercado, podendo apresentar aspectos da vivência negra no *mainstream*, especialmente dentro da narrativa progressista, mesmo modificada. Aqui a negociação com a cultura dominante começa. Como a experiência negra deve ser representada quando os próprios negros têm muito a dizer: a voz de quem, a experiência de quem, e como o retratado deve retratar? (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Para Dubey, o êxito de *Roots* está na reconciliação entre nacionalismo da cultura negra e o patriotismo aos Estados Unidos: “Enquanto afirma as origens ancestrais africanas como fundação da identidade negra contemporânea, a narrativa ‘desde a escravidão’ de Haley também confirma a promessa do sonho americano” (DUBEY, 2010, p. 337 – tradução nossa).

Podemos afirmar, então, que os efeitos do Movimento dos Direitos Civis são remanescentes na forma como o afro-americano é representado nas mídias de massa. Alguns resultados que não puderam ser imediatos, vão, aos poucos, aparecendo. Diversos autores aqui citados concordam que é nesse período que a representatividade do negro tem uma guinada expressiva. Wilt e Shull explicam que, a partir de então, a presença do afro-americano do cinema acontece de três formas:

Desde os anos 1980, uma divisão em três partes torna-se evidente nos filmes sobre ou estrelando afro-americanos. Há os filmes *mainstream* de Hollywood estrelando um afro-americano, direcionado ao público em massa; filmes sobre a experiência afro-americana ou outro tópico racial que podem alcançar o público em massa; e filmes produzidos especificamente para o público afro-americano. Cada um desses tipos de filmes contém uma variedade de imagens dos afro-americanos (WILT; SHULL, 2004, p. 214 – tradução nossa).

Sobre o terceiro tipo, os filmes direcionados ao espectador afro-americano ou *blaxploitation*, já discutiremos há pouco. Falaremos agora sobre os outros dois tipos, começando pelo filme *mainstream* com protagonista negro. O ator afro-americano mais bem-aceito no circuito comercial de cinema, mesmo no período do Movimento dos Direitos Civis, é Sidney Poitier. Em seus filmes, a raça é, muitas vezes, uma problemática, como em *No calor da noite* (1967), quando policiais o tratam como possível suspeito de homicídio baseados apenas na cor de sua pele. Contudo, Poitier consegue transitar por diversos tipos de narrativas. Ao mesmo tempo em que isso é vantajoso, pois coloca um

ator negro em papéis não necessariamente escritos para pessoas “de cor”, também é visto com maus olhos por alguns:

Poitier ganhou um lugar de prestígio em Hollywood até então nunca conseguido por um ator afro-americano, mas também recebeu uma certa quantidade de hostilidade de membros de sua própria raça: “No auge de sua popularidade... a imagem de ‘santo de ébano’ de Poitier era frágil para os afro-americanos; ela não falava às aspirações da nova consciência social negra que emergia” (WILT; SHULL, 2004, p. 210 – tradução nossa).

Dessa forma, podemos perceber que mesmo os filmes *mainstream* com atores afro-americanos parecem escolhê-los estrategicamente. O protagonista pode ser negro, contanto que se encaixe nos padrões da sociedade branca. Assim, esses filmes não são satisfatórios para outros públicos, principalmente no momento em que a luta pelos direitos civis dos negros está no auge, o que nos leva a um meio-termo, o segundo tipo apresentado por Wilt e Shull: filmes sobre a experiência afro-americana.

Spike Lee é um dos principais cineastas nesse tipo de filme, nas décadas de 1980 e 1990. Compreende que, em um mundo dominado pelas mídias de massa, a representação deve ser vendável para circular por lugares antes impensáveis. Seus filmes, portanto, apesar de retratos realistas do afro-americano contemporâneo, são bem-vindos no circuito comercial de cinema. Assim, Lee utiliza os mesmos caminhos da cultura dominante para fazer seu contradiscurso:

Apesar de concentrados nas experiências contemporâneas do homem negro urbano, os filmes de Lee recordam a herança da escravidão. Com poucas referências explícitas, como a do adolescente acorrentado obrigado a ir a Marcha de Um Milhão, em *Get On The Bus*, o nome da companhia de Lee, *Forty Acres and a Mule*, sempre proeminente nas sequências de abertura, recorda a falsa promessa da emancipação. [...] o trauma está sempre presente, mesmo quanto ausente (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Além disso, não podemos negligenciar a importância de Spike Lee como intelectual negro dentro da indústria cinematográfica. Para Kellner, “O cinema e as formas de cultura que exigem mais capital dificultam o acesso dos negros, ainda que, como notamos, o sucesso dos filmes de Spike Lee ajudou um número de jovens cineastas negros a intervir na cultura da mídia” (KELLNER, 2001, p. 248).

Com uma maior presença do negro no cinema, seja em qualquer um dos três tipos de filmes discutidos, a década seguinte vê o surgimento de diversos atores afro-americanos importantes, entre eles Morgan Freeman, Denzel Washington, Will Smith, Whoopi Goldberg, e muitos mais. Diferente da década passada, em que esse era um privilégio para poucos atores escolhidos, o final do século XX mostra-se, de alguma forma, mais receptível. Ademais, acreditamos que as linhas que delimitam os três tipos de filmes discutidos acima tornam-se menos marcantes. Não conseguimos mais enxergar essas fronteiras tão claramente. Talvez estejam apenas camufladas aos olhos desatentos do espectador atual.

Entretanto, parecem-nos que um transitar mais fácil entre filmes e papéis mais diversos também poderia indicar um transitar mais fácil em papéis na sociedade. Mais uma vez, representação e representatividade resultam em pertencimento.

Importante notarmos, por outro lado, um fato interessante apresentado por Wilt e Shull (2004, p. 214): os filmes mais recentes que tratam de temas raciais são, em sua maioria, ambientados no passado. Ou seja, para os autores, filmes como os de Spike Lee, que retratam problemas sociais atuais dos afro-americanos, não são mais utilizados. A indústria cinematográfica parece mais à vontade para tocar em temas sensíveis de forma remota, para proteger a si e aos lucros. O cinema hollywoodiano não pretende ser contestador, então comenta assuntos delicados dentro de uma zona de segurança. Se a discussão fica acalorada demais, há a fachada histórica como justificativa para ser vista como “apenas entretenimento”. Um filme que conta uma história recente, como o número crescente de jovens negros assassinados pela polícia, seria o mesmo que admitir um problema real que precisa ser resolvido. Alguns longas são exceção, como *Preciosa* (2010) e, mais recentemente, *Moonlight* (2016) e *Corra!* (2017). Esses filmes perturbam, pois mostram aspectos da sociedade contemporânea que preferimos ignorar. O espectador mostra-se mais satisfeito em assistir filmes sobre problemas raciais do passado, como, por exemplo, em *Estrelas além do tempo* (2016), pois parece sentir-se superior a tais questões, como se já tivessem sido superadas, quando, na verdade, sabemos que apenas se reconfiguram.

12 anos de escravidão, de Steve McQueen, por sua vez, é ambientada no passado e continua sendo, para muitos, desagradável de assistir. Só com essa particularidade já podemos dizer que algo diferente e único acontece na adaptação. Relembramos, neste momento, a falta de representatividade no cinema hollywoodiano sobre o tema escravidão a partir da perspectiva do escravo. Talvez *12 anos de escravidão* ainda seja de difícil digestão, mesmo tratando-se de um filme histórico, pois explicita o fato de que as pessoas não conhecem essa história e de que a conversa sobre a escravidão continua sendo tabu, assim como foi sentido por McQueen, causando desconforto. Hoje, parece-nos óbvio a existência de um filme como este, mas, se sempre foi tão óbvio, como surge apenas em 2013? O espectador pode ficar incomodado com o próprio constrangimento, que é, portanto, contemporâneo. O trauma vivo.

Steve McQueen afirma ter sentido a necessidade de um filme como *12 anos de escravidão* para preencher um buraco no cânone cinematográfico. O momento histórico-social, no caso, é indissociável à produção do longa. Para Hutcheon:

Como esse exemplo pode sugerir, o momento é claramente certo, nos Estados Unidos, como em outros lugares, para adaptações de obras sobre o tópico oportuno da raça. A prontidão à recepção e produção pode depender do momento histórico certo (HUTCHEON, 2006, p. 143 – tradução nossa).

Com uma abordagem inusitada do tema, o diretor afirma poder fazê-lo dessa maneira graças à popularidade da presidência de Barack Obama e sua influência no pensamento popular norte-americano. Afirmamos, além disso, que a adaptação de *12 anos de escravidão* não seria possível sem todos os movimentos apresentados. McQueen, por exemplo, segue, talvez

inconscientemente, os passos dos escritores das neonarrativas de escravos, pois preenche lacunas deixadas pelo testemunho de Solomon Northup. Um caso claro desse fenômeno é a presença da cena do estupro da jovem escrava Patsey, colega de Solomon na fazenda de algodão do Sr. Epps, pelo próprio dono. Na autobiografia, não temos relatos sobre abusos sexuais, o narrador deixa dicas eufêmicas de ocorrências. A cena no filme, porém, é gráfica e chocante pela crueza: o Sr. Epps em cima de uma Patsey imóvel. O senhor procura reações na escrava, mas ela continua impassível, fazendo-se ausente do próprio corpo. Ao final do ato, o Sr. Epps encontra-se em lágrimas, e larga Patsey no mesmo local, ainda inerte. Algumas noites depois, na cabana, Patsey acorda Solomon e, como consequência dos frequentes abusos por parte do patrão, pede que o amigo lhe tire a vida, apontando todos os detalhes de como fazê-lo. Ele se assusta tanto com o pedido, quanto com o detalhamento. Além de questionar os motivos da moça, ainda a acusa de pedir algo que o levaria para o inferno. Ela, contudo, diz que Deus é misericordioso e que o perdoaria por tal ato. Solomon, colérico, dá a conversa por encerrada e tenta voltar a dormir. A cena é aterrorizantemente delicada. A atuação primorosa de Lupita Nyong'o, que recebe o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante pelo trabalho, com doses acertadas de inocência e sofrimento, consegue levar o espectador facilmente às lágrimas.

A adição desse episódio é um óbvio esforço por parte do cineasta em desvelar aspectos ignorados pelo texto-fonte por causa do momento sócio-histórico de produção. Além do acréscimo na narrativa, o modo como é corrigida, em diversos momentos, também é um sinal da tentativa de *renarrar* a história do escravo. Tomemos por exemplo a nudez de Patsey. Na autobiografia de Northup, há uma ilustração da cena em que a moça é chicoteada e aparece ao chão, não ficando claro se está vestida ou não. Provavelmente, tal representação dá-se por convenções da época do lançamento, século XIX, quando a nudez não era bem vista em publicações comerciais. No caso da adaptação, por outro lado, pertencente ao século XXI, Patsey é despida completamente. Mas a nudez alcança um novo nível de incomodo, pois a pele é dilacerada diante de nossos olhos. Nos trabalhos anteriores de McQueen, como *Hunger* (2008) e *Shame* (2011), o corpo humano e a pele são elementos de suma importância:

Em *12 anos de escravidão*, vemos não só as cicatrizes nos corpos dos escravos, mas também redes horríveis de vergões frescos, corpos abertos como pura carne. Esta é apenas uma das visões chocantes do filme de McQueen, e uma das mais valentes revoltas de decoro cinematográfico. Mas o artista e cineasta britânico é alguém para quem o corpo é uma constante: o trabalho da corporeidade humana tem sido central para seus dois filmes anteriores, *Hunger* (2008), sobre o grevista de fome do IRA, Bobby Sands, e *Shame* (2011), sobre a experiência de um homem viciado em sexo. McQueen também já usou o próprio corpo, às vezes, nu de maneira confrontante, em filmes artísticos como *Bear* (1993) (ROMNEY, 2014, p. 28–29 – tradução nossa).

Ainda sobre a forma como a cena, uma das mais comentadas por estudiosos, críticos e espectadores, foi feita, McQueen afirma em entrevista a Gates Jr.:

As pessoas falam sobre o que aconteceu, mas quando você visualiza isso, quando você vê... Eu fui muito cuidadoso sobre como eu traria isso para a narrativa. Há uma sutileza que leva até o crescendo de Patsey sendo chicoteada por Solomon. Eu tinha que fazer isso porque eu não poderia me olhar no espelho como artista se não fizesse assim. Eu estou fazendo um filme sobre o que aconteceu naquele tempo, e se eu não fizesse justiça a isso, eu não poderia me encarar (GATES Jr., 2014, p. 192 – tradução nossa).

Gates: Então, você não acha que a cena de Patsey foi demais? Alguns críticos disseram que era brutal demais para ser vista.

McQueen: Ou eu fazia um filme sobre escravidão ou não fazia, e eu decidi que queria fazer um filme sobre escravidão (GATES Jr., 2014, p. 192 – tradução nossa).

Com esses exemplos, McQueen apresenta o trauma da escravidão com todos os aspectos aterrorizantes, explicitando-os de uma maneira que torna impossível evitar a discussão e a reflexão. Para Rosenstone,

Como o acadêmico, o cineasta pode manter o ponto de vista desse tipo apenas por meio do próprio ato de contar o passado: o que quer que a humanidade tenha perdido – diz a mensagem implícita – agora está redimido pela criação desta obra, pelo testemunho dos erros históricos que este filme nos permite compartilhar (ROSENSTONE, 2015, p. 35).

Mais uma vez, enfatizamos as possibilidades concedidas pelo momento sócio-histórico propício, em que mesmo os estúdios hollywoodianos começam a demonstrar algum interesse por filmes sobre a escravidão e sobre o afro-americano. Para McQueen, há diversas histórias interessantes para serem adaptadas para o cinema. Histórias sobre a rodovia subterrânea, misteriosas rotas de fuga, por exemplo, seriam interessantíssimas na telona. Talvez, *12 anos de escravidão* possa ser um marco na transição da aceitação de filmes assim:

Bem, antes, as pessoas queriam contar essas histórias, mas talvez achavam que não tinham autoridade para fazê-lo. Também, agora os estúdios perceberam que podem ganhar dinheiro contando essas histórias. O fato de ele [Barack Obama] ser o presidente não pode ser subestimado, com a influência que tem exercido na cultura, e principalmente no cinema (GATES Jr., 2014, p. 187 – tradução nossa).

No caso do cinema, McQueen recebe apoio total do estúdio e da produtora para fazer o tão sonhado filme sobre a escravidão. Para o diretor, o tema há muito fora esquecido. Por outro lado, como afirmamos anteriormente, a supressão também é um aspecto do trauma. Entretanto, o legado da escravidão ainda é inegável e, por isso, sua discussão, imprescindível:

Nunca houve nada como a Comissão da Verdade e Reconciliação. E os efeitos da escravidão estão ao nosso redor. Você pode ser cego, mas não pode ser idiota. Olhe ao redor. Na educação. Na população carcerária. Etcetera, etcetera, etcetera. Essa é a evidência do que aconteceu.

Alguém pode dizer, “Isso foi há mais de 100 anos, supere!” Certo, vamos superar. Mas as coisas devem ser colocadas no lugar certo para serem superadas. Estamos

falando de 400 anos de escravidão e tortura mental. Culpa não é produtiva. Não estou interessado em culpa. Mas algo como a Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul. Ela não foi perfeita, mas pelo menos houve algum tipo de aceitação. Claro que as pessoas que fizeram isso não estão mais aqui, então não precisamos falar sobre culpa (GATES Jr., 2015, p. 188 – tradução nossa).

Dessa forma, McQueen parece acreditar em uma espécie de processo terapêutico de cura, protelado até o momento. De acordo com Pederson:

Em contraste com a experiência involuntária das memórias traumáticas, narrar lembranças para os outros [...] permite que os sobreviventes ganhem mais controle sobre os traços deixados pelo trauma. A memória narrativa não é passivamente suportada; em vez disso, é um ato do narrador, um ato discursivo que desfigura a memória traumática, dando forma e uma ordem temporal aos eventos lembrados, estabelecendo mais controle sobre sua lembrança, e ajudando o sobrevivente a refazer-se (PEDERSON, 2014, p. 339 – tradução nossa).

Lembramos que, para Eyerman, o trauma cultural não precisa ser vivido para ser experienciado. Ou seja, McQueen pode ser e indicar estar tão traumatizado pela escravidão quanto a primeira geração de intelectuais negros: “Quando eu primeiro li o livro, fiquei tão bravo e chateado comigo mesmo. Por que eu não o conhecia? Então percebi que ninguém conhece esse livro. Eu tinha que fazer o filme. Isso se tornou a minha paixão” (GATES Jr., 2015, p. 186 – tradução nossa). Para lidar com o trauma, portanto, McQueen procura curar-se através do cinema, linguagem que domina, e propõe a mesma cura aos espectadores:

Os leitores que aceitam o poder restaurativo da linguagem são capazes de ver a literatura do trauma, não como uma coleção de atos discursivos vacilantes ou falhos, mas sim como esforços – não importa o quão hesitantes – de reabilitação. Sugerir que a simples “narração” do trauma seja possível e benéfica não tira o poder que Caruth atribui à literatura. Fazendo isso, simplesmente acrescenta ao número de tipos de linguagem que as vítimas podem usar para tentar seguir em frente (PEDERSON, 2014, p. 339 – tradução nossa).

Assim, o cinema, mídia de público em massa, pode ser uma linguagem vantajosa para o processo de tentativa de cura do trauma cultural da escravidão dos Estados Unidos no século XXI, se, é claro, houver mais intelectuais, como cineastas, com o interesse em fazê-lo. Partindo da autobiografia de um escravo, McQueen colabora para o empoderamento da voz do marginal e, além disso, pode alegar tratar-se de um retrato mais realista do tema. Para Cartmell e Hunter,

Curiosamente, a renovada popularidade do filme histórico nos últimos anos ecoa a reavaliação na academia das abordagens humanistas tradicionais da história. Como a fé em grandes narrativas históricas diminuiu, houve um renascimento da biografia e da história narrativa como formas primárias de organizar o passado (CARTMELL; HUNTER, 2001, p. 02 – tradução nossa).

Para as autoras, esse processo de *re-narração* do passado, que contém características pós-modernas, poderia ser chamado de “retrovisão”, uma vez que o objetivo é combater construções ideológicas e mitos estabelecidos por grupos cujos interesses políticos e econômicos precisam silenciar vozes marginalizadas para a manutenção do *status quo*. Seguindo esse pensamento, podemos afirmar que 12 anos de escravidão procura combater o mito das magnólias, uma visão romântica nostálgica, difundida pelos sulistas brancos durante a Reconstrução, em que todos nas fazendas viviam alegremente, inclusive os escravos, até então predominante no cinema hollywoodiano.

Gostaríamos de salientar que, sob a perspectiva do trauma, o relato ser ou não realista não afeta o processo de cura, pois a linguagem pode ser performativa, ou seja, desprende-se da função de comunicar uma informação e concentra-se no próprio ato de narrar. Lembramos, ainda, que, de acordo com Rosenstone (2015), filmes históricos são todos aqueles que olham para o passado em contradiscurso, e não necessariamente fiéis aos fatos, promovendo uma aceitação das verdades metafóricas. De forma semelhante, os relatos de traumas podem exercer um poder muito maior quando verdades metafóricas são usadas. A linguagem cinematográfica, novamente, mostra-se ideal:

Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que podemos fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável – a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página. Trata-se de uma questão arriscada, pois mudar a mídia da história significa mudar igualmente a mensagem. Platão sugeriu isso há mais de dois milênios ao dizer que, quando o modo da música muda, os muros da cidade tremem (ROSENSTONE, 2015, p. 19).

Portanto, no século XXI, dominado por mídias visuais, o cinema é um lugar acertado para instigar novas discussões. Ao mudar a mídia, os muros tremem, nossas certezas são questionadas e, em consequência, debatemos e refletimos. Como o próprio McQueen afirma: “Há um paralelo com os dias atuais. Não podemos tomar nossa liberdade como certa, pois a qualquer momento ela pode ser tomada. Olhe para Trayvon Martin, assassinado...” (GATES Jr., 2014, p. 193 – tradução nossa) e “Nós não queremos nos envolver. Nós ignoramos. É isso que fazemos. O filme é um chamado à luta. Há tanto que podemos e devemos fazer”. (GATES Jr., 2014, p. 193 – tradução nossa). Com um investimento por parte do cinema em filmes socialmente importantes, não devemos nos esquecer do valor da literatura, lugar de origem dessas narrativas. Uma relação sadia entre as duas linguagens é possível e incentivada. O livro de *12 anos de escravidão*, esquecido por muito tempo, volta à lista de mais vendidos após o lançamento de filme, tendo, inclusive, a primeira edição brasileira. Solomon Northup, podemos afirmar, é redescoberto como intelectual e seu discurso volta a influenciar a opinião pública. Assim, seja através da literatura ou do cinema, o impreterível é que assuntos importantes, como traumas culturais e seus legados, deixem de ser silenciados e sejam, enfim, discutidos pela sociedade.

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que financiou a realização da pesquisa de mestrado da qual este artigo é um dos resultados.

NAKANISHI, D. S. Cultural Trauma of Slavery: Reflections in Literature and Cinema. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 78-100, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BROWNE, A. R.; KREISER JR., L. A. The Civil War and Reconstruction. In: ROLLINS, P. C. (Org.). *The Columbia Companion to American history on film: how the movies have portrayed the American past*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 58-68.

CARTMELL, D.; HUNTER, I. Q. Introduction: retrovisions: historical makeovers in film and literature. In: CARTMELL, D.; HUNTER, I.; WHELEHAN, I. (Org.). *Retrovisions: reinventing the past in film and fiction*. London: Pluto Press, 2011. p. 01-07.

DAVIS, C. T.; GATES JR., H. L. Introduction: the language of slavery. In: _____. *The slave's narrative*. New York: Oxford University Press, 1991. p. xi-xxxiv.

DUBEY, M. Neo-slave narratives. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 333-346.

EYERMAN, R. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. Intellectuals and cultural trauma. *European journal of social theory*, London, v. 14, n. 4, p. 453-467, 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368431011417932?journalCode=esta>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GATES Jr., H. L. *12 years a slave: a conversation with Steve McQueen*. *Transition*, Bloomington, v. 114, p. 185-196, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/550597>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GOULD, P. The economics of the slave narrative. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 90–102.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

KANT, I. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo. In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 11–19.

KEIZER, A. R. African American literature and psychoanalysis. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 411–420.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

LEVINE, R. S. African American literary nationalism. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 119–132.

NIGRO, C. M. C. Marginalidade e rebeldia: o romance Filho nativo no contexto da literatura norte-americana. In: FERNANDES, G. M.; WIMMER, N.; ÁLVAREZ, R. G. H. (Org.). *Lugares de identidade: manifestações do literário*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 49–62.

NORTHUP, S. *Doze anos de escravidão*. Trad. Caroline Chang. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

PEDERSON, J. Speak, trauma: toward a revised understanding of literary trauma theory. *Narrative*, Columbus, v. 22, n. 3, p. 333–353, 2014. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/555653>. Acesso em: 20 mai. 2019.

ROMNEY, J. A history of violence. *Sight & sound*, London, v. 24, n. 2, p. 28–32, 2014.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ROSS, M. B. Racial uplift and the literature of the New Negro. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 151–168.

WILT, D. E.; SHULL, M. African Americans after World War II. In: ROLLINS, P. C. (Org.). *The Columbia Companion to American history on film: how the movies have portrayed the American past*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 207–2017.

Filmes

A 13ª EMENDA. Direção de Ava Duvernay. Produção de Ben Cotner. Scotts Valey: Netflix, 2016. Streaming (100 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/70284282?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C>. Acesso em: 19 dez. 2017.

12 YEARS a slave. Direção de Steve McQueen. Produção de Brad Pitt. Century City: Fox Searchlight, 2013. 1 DVD (134 min).

THE BIRTH of a nation. Direção de Nate Parker. Produção de Nate Parker. Century City: Fox Searchlight Pictures, 2016, 1DVD (120 min).

Recebido em: 19 dez. 2018

Aceito em: 23 mar. 2019