

EU TAMBÉM SOU AMÉRICA: PENSANDO A CONSCIÊNCIA RACIAL NORTE-AMERICANA A PARTIR DE LANGSTON HUGHES E WALT WHITMAN

Gabriel Chagas (Doutorando em Ciência da Literatura na UFRJ)

RESUMO

Embora ainda pouco lido no Brasil, o escritor norte-americano Langston Hughes (1902-1967) escreveu poemas, contos, ensaios e romances que figuram entre obras marcantes da chamada Renascença do Harlem, no início do século XX. Seus escritos dialogam de maneira fundamental com muitas pautas da contemporaneidade e, por isso, este artigo pretende discutir comparativamente os poemas *I, too*, de Langston Hughes, e *I hear America singing*, de Walt Whitman. Para tanto, traçar-se-á um panorama em torno das questões étnico-raciais nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, analisando relatos e fragmentos autobiográficos de Hughes, a partir, principalmente, dos pressupostos teóricos pós-coloniais do psiquiatra, filósofo e ensaísta Frantz Fanon; da teórica Gayatri Spivak, do filósofo Achille Mbembe e do poeta Aimé Césaire.

Palavras-chave: Literatura afro-norte-americana. Harlem. Poesia norte-americana. Teoria pós-colonial.

I, TOO, AM AMERICA: AN ANALYSIS OF RACIAL ISSUES IN THE UNITED STATES IN POEMS BY LANGSTON HUGHES AND WALT WHITMAN

ABSTRACT

Although still not famous in Brazil, the American writer Langston Hughes (1902 – 1967) wrote poems, short stories, essays and novels that figure prominently among the main works of the Harlem Renaissance, in the early twentieth century. His writings deal fundamentally with many contemporary issues. Thus, this article intends to discuss comparatively Langston Hughes' poem *I, too*, and *I hear America singing*, by Walt Whitman. In order to do so, an overview of ethnic-racial issues in the United States of the first half of the twentieth century will be analyzed, through Hughes' autobiographical accounts and fragments, mainly based on the postcolonial theoretical presuppositions of the psychiatrist, philosopher and essayist Frantz Fanon; the theorist Gayatri Spivak, the philosopher Achille Mbembe and the poet Aimé Césaire.

Keywords: Afro-American literature. Harlem. North American poetry. Postcolonial theory.

O negro é a cor mais cortante.

Diário do hospício, Lima Barreto

No dia 1º de fevereiro de 1902, nasceu James Mercer Langston Hughes na cidade de Joplin, no Missouri, sul dos Estados Unidos. Antes mesmo de nascer, as relações de poder e a cor da pele foram questões fulcrais em sua vida, visto que ambas as suas bisavós paternas foram mulheres escravizadas e seus dois bisavôs paternos eram donos de escravos no Kentucky. Alguns anos mais tarde, ainda jovem, Hughes presenciou o divórcio dos pais, depois do qual passou a ser criado pela avó materna, Mary Patterson Langston, com quem aprendeu, por meio das tradições orais afro-americanas, a ter orgulho do legado contido na cor de sua pele.

É necessário esclarecer, de início, que Langston Hughes teve cedo a consciência do fardo que carregava por ser negro nos Estados Unidos do começo do século XX, país cujas leis legitimavam as práticas de segregação. Não à toa, esse tema tornou-se a grande questão que o autor perseguiu em toda sua produção e, nesse sentido, o impacto do trauma de viver em um país cujas leis legitimavam as práticas racistas não foi leve em sua vida. Isso fica claro, por exemplo, ao referir-se à palavra *nigger* em sua primeira autobiografia, *The big sea*.

The word *nigger*, you see, sums up for us who are colored all the bitter years of insult and struggle in America: the slave-beatings of yesterday, the lynching of today, the Jim Crow cars, the only movie show in town with its sign up FOR WHITES ONLY, the restaurants where you may not eat, the jobs you may not have, the unions you cannot join. The word *nigger* in the mouths of foremen on the job, the word *nigger* across the whole face of America! *Nigger! Nigger!* Like the word *Jew* in Hitler's Germany. (HUGHES, 1993, p. 269)

“Como a palavra *juden* na Alemanha de Hitler.” Uma comparação como essa causaria impacto em qualquer contexto, porém é ainda mais potente ao lembrarmos que a sentença está presente em um livro publicado em 1940, isto é, inserido historicamente nos horrores do holocausto nazista. Não é, porém, mero recurso estilístico do autor, uma vez que o tratamento destinado a negros nos Estados Unidos converge com o que era feito com judeus na Europa. Pensar a questão do racismo é, principalmente, questionar a parcialidade de um discurso que minimizou o sofrimento desencadeado pelos séculos de

escravidão negra no mundo ocidental. É por isso que, ao pensar a exploração da África pelas expedições europeias, Césaire conclui que a colonização

é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que o toleraram, esse mesmo nazismo, antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus. (CÉSAIRE, 1978, p. 18)

Nessa perspectiva, pensar as leis Jim Crow dos Estados Unidos de Hughes é ter em mente uma espécie de nazismo que se construía no país. “Há uma ambiguidade na situação universal do preto (...). É assim que, de certo modo, ele se assemelha ao judeu.” (FANON, 2008, p. 149) Nesse sentido, a necessidade de discutir a discriminação racial e a perseguição aos negros de seu tempo torna-se ainda mais nítida ao lembrarmos que

ainda assim o judeu pode ser ignorado na sua judeidade. Ele não está integralmente inserido naquilo que é. As pessoas avaliam, esperam. Em última instância, são os atos e os comportamentos que decidem. É um branco e, sem levar em consideração alguns traços discutíveis, chega a passar despercebido. (...) O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto *novo*. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “idéia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (FANON, 2008, p. 108)

O racismo se reinventa ao longo dos séculos, assume novas formas e ferramentas de engendramento. A questão da judeidade, por isso, aclara a comparação de Hughes, porque “todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo.” (FANON, 2008, p. 29).¹ Dessa maneira, a consciência racial que almejamos definir aqui surge como produto da construção do negro como Outro, como tão bem definiu a teórica indiana Gayatri Spivak. O discurso colonial, portanto, teceu na modernidade uma forma outra de lidar com a alteridade, constituindo, na definição do filósofo camaronês Achille Mbembe, “o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objecto intrinsecamente ameaçador”. (MBEMBE, 2014, p. 26)

Nesse sentido, parece importante, tendo em vista as preocupações político-teóricas

¹ Conta-se que Simone de Beauvoir, passeando em Nova York com Richard Wright, foi reprimida por uma senhora. Ao saber disso, Sartre teria dito que na Europa é o judeu, nos Estados Unidos, o negro. Partindo dessa história, Fanon conclui que “precisa-se de um bode expiatório.” (FANON, 2008, p.156)

de nosso momento histórico, refletir sobre as formas como o autor opera em seus escritos com a preocupação em legitimar a cultura e a vida afro-norte-americana. Para tanto, é possível identificar em seus poemas, contos e romances a tematização da negritude com destaque para o potencial de seu povo, seus hábitos, suas crenças e sua beleza. Esse tipo de enfoque, o que caracteriza um discurso fortemente contra-hegemônico, é o que chamaremos de consciência racial norte-americana.

E o adjetivo pátrio aqui se faz marcante, pois a questão em Hughes não é simplesmente o conflito étnico em si, mas suas reverberações específicas na construção dos Estados Unidos. Logo, para lê-lo não se pode ignorar sua relação com as cores locais, o que levaria ao risco de generalizações equivocadas. Em sua obra, *onde* é tão importante quanto *o quê* ou *como*, ou seja, a questão racial é, sobretudo, norte-americana. Devido a isso, parece surgir em sua ficção uma dicotomia no que tange à análise dos Estados Unidos em contraponto à Europa.

Nesse percurso, por isso, interessa-nos a periferia. Da mesma forma, partindo do princípio de que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” (FANON, 1968, p.28), faz-se fundamental rever certas tradições culturais binárias para que possamos ler Langston Hughes à luz da ideia de consciência racial. Algumas dessas noções são a oposição colônia x metrópole, beleza x horror, civilização x selvageria e, sintetizando todas essas construções no contexto ocidental do começo do século XX, branco x negro. Nesse mesmo sentido, requisitando os escritos de Aimé Césaire, encontramos uma definição imprescindível para formular um arsenal teórico em torno da colonização, ideia esta que entra em franco diálogo com a noção de cisão binária que encontramos em Fanon.

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.

(...)

É a minha vez de enunciar uma equação: *colonização = coisificação*.
(CÉSAIRE, 1978, p. 25)

Coisificado, o homem colonizado é destituído de sua humanidade. Sartre, por exemplo, no prefácio a *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, demarca o início do abandono dos discursos eurocêntricos ao postular que “o europeu só pode fazer-se homem fabricando escravos e monstros.” (SARTRE, 1968, p. 17) Em paralelo, cabe lembrarmos

também que “a ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia.” (CÉSAIRE, 1978, p. 37)

De ambos os pensamentos, é importante dedicarmos certa atenção aos vocábulos *fabricar* e *invenção*, pois é nessa lógica que se inserem as preocupações da obra de Hughes. Em síntese, os negros foram fabricados, no imaginário do mundo ocidental, a partir da violência física e epistêmica, como esses monstros.

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada. (MBEMBE, 2014, p. 11)

É esse o processo que se inaugura a partir da fé cristã com as grandes navegações do século XVI e que ganha força com os avanços imperialistas, acompanhados das teorias raciais, do XIX. Eis um mundo cujo produto foi “milhões de homens arrancados aos seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria.” (CÉSAIRE, 1978, p. 25) Está-se diante, desse modo, de um sistema colonial não apenas econômico, mas, antes de tudo, discursivo.²

Sob esse prisma, para pensarmos o conceito de violência epistêmica, os apontamentos de Spivak tecem um satisfatório panorama teórico em paralelo aos escritos de Césaire, Sartre e Fanon, visto que sua preocupação é destacar a necessidade de novas ferramentas intelectuais para compreender o chamado terceiro mundo.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade. (SPIVAK, 2010, p. 47)

É aí que se encontra o nó que Langston Hughes pretende desatar ao se deparar com o ideal eurocêntrico, o qual “tem necessidade de se defender deste ‘diferente’, isto é, caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações.” (FANON, 2008, p. 147) Assim, talvez um dos textos que melhor expresse essa preocupação em Hughes seja

² Sobre a contemporaneidade dessa questão, recomendamos o relato da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo de uma única história*.

The Negro artist and the racial mountain, publicado em 1926 na revista *The Nation*. Nesse escrito, Langston Hughes, até então um jovem autor de 24 anos, sistematiza seus posicionamentos em relação ao projeto de arte negra nos Estados Unidos. Em um momento histórico do mundo ocidental em que os manifestos eram frequentes na política e nas artes, trata-se de um curto texto com os ideais que defenderia ao longo da vida, demonstrando, com isso, a epigênese de sua consciência.

As primeiras linhas desse relato são uma síntese de um encontro de Hughes com outro jovem poeta e já a partir daí se delineia um projeto. O ponto de partida do texto é o autorreconhecimento étnico dos jovens afro-norte-americanos, ou seja, a recusa desses sujeitos de se verem como negros. O impulso percebido, inclusive, por Fanon: “Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem o desejo repentino de ser *branco*. Não quero ser reconhecido como *negro*, e sim como *branco*.” (FANON, 2008, p. 69)

One of the most promising of the young Negro poets said to me once, "I want to be a poet--not a Negro poet," meaning, I believe, "I want to write like a white poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a white poet"; meaning behind that, "I would like to be white." And I was sorry the young man said that, for no great poet has ever been afraid of being himself. And I doubted then that, with his desire to run away spiritually from his race, this boy would ever be a great poet. But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America--this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible. (HUGHES, 1994, p. 91)

O enfoque do autor, assim, é a questão da negritude dentro do contexto de “American standardization” e o conseqüente apagamento que isso causa nos autores negros de seu tempo. Fato é que, ao longo dos últimos séculos, a brancura foi associada à humanidade e à beleza por conta das imposições coloniais. Dessa maneira, embora possa parecer deslocado em nossa discussão ao afirmar em 1952 que “o negro quer ser branco”, pois “o branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 2008, p. 27), é preciso ter em mente que, mesmo estando situados em 2019, não raro encontramos o senso comum e a mídia enfatizando as amarras coloniais percebidas por Fanon.

Dito isso, podemos afirmar que temos em Hughes a convicção de que “o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco.”

(FANON, 2008, p. 26) Em seus escritos, Hughes faz uma dura crítica à classe média negra dos Estados Unidos que, segundo ele, tenta se despir de seus atributos originais em prol de um “embranquecimento”, uma estratégia de ascensão social para receber o prestígio que os brancos naturalmente receberiam. Nessa discussão, precisa-se destacar sua obsessão pela arte genuinamente nacional e, sobretudo, negra.

The mother often says "Don't be like niggers" when the children are bad. A frequent phrase from the father is, "Look how well a white man does things." And so the word white comes to be unconsciously a symbol of all virtues. It holds for the children beauty, morality, and money. The whisper of "I want to be white" runs silently through their minds. (...) One sees immediately how difficult it would be for an artist born in such a home to interest himself in interpreting the beauty of his own people. He is never taught to see that beauty. He is taught rather not to see it, or if he does, to be ashamed of it when it is not according to Caucasian patterns. (HUGHES, 1994, p. 91)

No que se refere à educação das crianças, a repreensão criticada por Hughes é frequente e sintomática, encontrando correspondente em uma ideia disseminada em todos os países nos quais a escravidão negra se fez presente: “Quando desobedeço, ou faço barulho demais, me dizem: ‘não se comporte como um preto.’ (FANON, 2008, p. 162) A beleza negra, assim, é ignorada por esses sujeitos e, na maioria dos casos, transmutada em feiura. Partindo novamente da ideia de que o europeu fabrica monstros para fazer-se homem, os referenciais de negritude foram igualmente estigmatizados pelo projeto colonial. Afinal,

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (FANON, 2008, p. 34)

Isso é demonstrado no texto de Hughes por meio dessa mesma classe média negra que busca distinguir-se ao máximo dos demais, o que para ele é a causa de uma geração de poetas, ficcionistas e artistas plásticos que não abarca suas próprias raízes em suas obras, criando uma arte excessivamente europeia.

And they themselves draw a color line. In the North they go to white theaters and white movies. And in the South they have at least two cars and house "like white folks." Nordic manners, Nordic faces, Nordic hair, Nordic art (if any), and an Episcopal heaven. A very high mountain indeed for the would-be racial artist to climb in order to discover himself and his people. (HUGHES, 1994, p. 92)

Em Hughes, por isso, encontramos ferramentas para decolonizar o pensamento. Seria anacrônico atribuir esse conceito diretamente ao autor, porém se almejamos uma leitura contemporânea, é por intermédio de sua obra que poderemos rever nossas tradições culturais, acadêmicas e identitárias. Cabe lembrar, portanto, que “a empresa colonial é, para o mundo moderno, o que o imperialismo romano foi para o mundo antigo: preparador do *Desastre* e percursos da *Catástrofe*.” (CÉSAIRE, 1978, p. 66) Diante de uma ruína, legado último da barbárie, desatar as ainda presentes amarras coloniais nos parece, enfim, um impulso contemporâneo imprescindível. Em suma, o ponto que nos interessa na leitura dos poemas a seguir é a tomada de consciência.

Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria. (FANON, 2008, p. 122)

“Não recorrer ao universal” é um aspecto importante na obra de Hughes, pois o que lhe interessava eram os tons locais: o povo com que vivia, o Harlem que frequentava e os Estados Unidos que precisava suportar. Tendo essa percepção, exemplo do que pretendemos demonstrar é o poema *My people* (Meu povo), publicado no *The crisis*, em 1923.

The night is beautiful,
So the faces of my people.

The stars are beautiful,
So the eyes of my people.

Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people. (HUGHES, 1995, p. 36)

Cerca de quatro décadas antes, Hughes apontava para as preocupações daquilo que se tornaria o conhecido *Black is beautiful*. Fato é que pensar essa beleza é ser periférico por definição, pois é, acima de tudo, uma atitude de recusa. Essa alta montanha, portanto, é o desafio perante o qual se encontra o artista negro do tempo de Hughes. Para ele, a solução dessa problemática está nas classes populares, aqueles que, de acordo com sua argumentação, não foram influenciados pela massiva influência branca e eurocêntrica. Langston Hughes é, sobretudo, o autor que viu no povo a potência de sua escrita e é na coletividade da união negra que surgem os caminhos necessários para a sobrevivência em um mundo que os estigmatiza.

But then there are the low-down folks, the so-called common element, and they are the majority – may the Lord be praised! The people who have their hip of gin on Saturday nights and are not too important to themselves or the community, or too well fed, or too learned to watch the lazy world go round. They live on Seventh Street in Washington or State Street in Chicago and they do not particularly care whether they are like white folks or anybody else. (...) They furnish a wealth of colorful, distinctive material for any artist because they still hold their own individuality in the face of American standardizations. And perhaps these common people will give to the world its truly great Negro artist, the one who is not afraid to be himself. (...) And they accept what beauty is their own without question. (HUGHES, 1994, p. 92)

Há também uma questão de classe em Langston Hughes. A negritude, em seu contexto, está diretamente relacionada ao poder aquisitivo, visto que apenas consegue enxergar os ideais de sua arte nos negros de classes populares. Relacionado a esse engajamento, está o fato de que o projeto literário por ele construído tem claro posicionamento político e, sobretudo, demonstra com precisão o que pretende criar.

We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. (...) We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves. (HUGHES, 1994, p.95)

Nesse sentido, a consciência racial que aqui nos surge é, antes de tudo, um projeto baseado na recusa dos parâmetros estéticos e epistêmicos estabelecidos pela colonização.

Trata-se da percepção do impacto causado pela segregação racial, a qual produz uma necessidade de legitimar a cultura afro-norte-americana e seu papel central na formação dos Estados Unidos. Esse tipo de legitimação apenas se concretiza por meio de um senso de coletividade, a ideia de “irmãos e irmãs de cor” tão comum em movimentos contemporâneos. Em Sartre, já podemos perceber, ainda no início da década de 60, a percepção de um intelectual branco europeu frente a essa mudança de paradigmas que inaugurariam o pensamento pós-colonial.

A elite europeia tentou engendrar um indigenato de elite; selecionava adolescentes, gravava-lhes na testa, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, metia-lhes na boca mordaças sonoras, expressões bombásticas e pastosas que grudavam nos dentes; depois de breve estada na metrópole, recambiava-os, adulterados. Essas contrafações vivas não tinham mais nada a dizer a seus irmãos; faziam eco; de Paris, de Londres, de Amsterdã lançávamos palavras: "Partenon! Fraternidade!", e, num ponto qualquer da África, da Ásia, lábios se abriam: "... tenon! ... nidade!" Era a idade de ouro.

Isto acabou. As bocas passaram a abrir-se sozinhas; as vozes amarelas e negras falavam ainda do nosso humanismo, mas para censurar a nossa desumanidade. Escutávamos sem desagrado essas cortesias manifestações de amargura. De início houve um espanto orgulhoso: Quê! Eles falam por eles mesmos! Vejam só o que fizemos deles! (SARTRE, 1968, p. 3)

Publicado inicialmente em 1961, o fenômeno identificado por Sartre já possui facetas muito mais complexas e intensas, o que requer, com urgência, novas ferramentas para o debate da questão étnico-racial. O lugar do intelectual latino-americano, mais do que nunca, é elaborar novos conceitos para esses fenômenos. Afinal, emancipar o pensamento tendo como base os mesmos referenciais teóricos europeus seria um contrassenso. Por esse motivo, apesar de os apontamentos de Sartre serem necessários para essa discussão, não podemos nos prender apenas a esses textos.

Essa discussão nos leva ao poema *I, too*, exemplo claro do projeto literário construído por Langston, cujo objetivo central é desconstruir a imagem do negro norte-americano como Outro na construção do país. O referido poema é uma espécie de resposta a uma obra clássica da literatura norte-americana: *I hear America singing*, de Walt Whitman.

I hear America singing

I hear America singing, the varied carols I hear,
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe
and strong,
The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off
work,
The boatman singing what belongs to him in his boat,
the deckhand singing on the steamboat deck,
The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing
as he stands,
The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the morning,
or at noon intermission or at sundown,
The delicious singing of the mother, or of the young wife at work,
or of the girl sewing or washing,
Each singing what belongs to him or her and to none else,
The day what belongs to the day—at night the party of young fellows,
robust, friendly,
Singing with open mouths their strong melodious songs. (WHITMAN,
2013, p. 33)

Em Whitman, temos uma visão abrangente da formação nacional dos Estados Unidos. Sendo o maior poeta norte-americano de todos os tempos, seu retrato não compõe apenas um belo poema, mas um paradigma de compreensão de toda uma nação. Hughes, assim como todos os poetas norte-americanos pós-Whitman, foi por ele influenciado, afinal a revolução das *Folhas de relva* nas letras estadunidenses foi irreversível. Essa influência, no entanto, manifesta-se nesse caso por intermédio da discordância.

I bear America singing está em clara sintonia com a preocupação da literatura do século XIX em delinear um mapa de seu país de origem, fenômeno do qual o romantismo brasileiro também não escapou. Trata-se de um exemplo importante da noção de indivíduo que perpassa toda a obra do poeta em questão. Whitman, não se pode esquecer, está inserido em um momento pós-revolução francesa e em um país cujos ideais são, até hoje, fortemente baseados no individualismo burguês, no *self-made man* e, portanto, na lógica do trabalho. Assim, a república de Whitman, uma de suas maiores preocupações, constrói-se a partir do indivíduo norte-americano e, sobretudo, dos ofícios que cada um deles exerce, delineando, desse modo, um perfil com marcas de seu tempo, como a limitação das mulheres ao espaço doméstico.

A república foi uma preocupação tão intensa para o poeta que, pouco depois de o marechal Deodoro da Fonseca proclamar o governo republicano, Walt Whitman escreve um curto poema saudando a conquista brasileira, intitulado *A Christmas Greeting (From a Northern Star-Group to a Southern)*. O sonho republicano de Whitman, no entanto, parece não

ser tão abrangente quanto parece, pois apesar de revolucionário em muitos sentidos, foi incapaz, devido às limitações naturais de seu contexto, de abranger satisfatoriamente a questão racial na construção dos Estados Unidos. Para tanto, encontramos tentativa de resposta nas palavras do professor Jay Grossman, da Northwest University, em matéria para o Chicago Reader em 2013.

Was Walt Whitman a racist? Absolutely. Was every single person in the 19th century a racist, compared with what we try to be in the 21st century? Absolutely. But what's interesting about Whitman, in his poetry, he's working incredibly hard to establish African-American humanity, at a time when that is the rare position.³

Nesse sentido, Whitman, apesar de revolucionário na forma e no tom, torna-se um discurso a ser contraposto, um olhar revisitado e desconstruído por Hughes algumas décadas depois.

I, Too

I, too, sing America.
I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.
Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
"Eat in the kitchen,"
Then.

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed—
I, too, am America. (HUGHES, 1995, p.46)

³Walt Whitman era racista? Absolutamente. Todas as pessoas do século XIX eram racistas em comparação com o que tentamos ser no século XXI? Absolutamente. Mas o que é interessante sobre Whitman, em sua poesia, é que ele está trabalhando incrivelmente para estabelecer a humanidade afro-americana, no momento em que essa posição era rara (disponível em <https://www.chicagoreader.com/chicago/northwestern-student-timothy-mcnair-whitman-racist/Content?oid=11206999>, tradução nossa).

Está aí a questão. Langston Hughes também é capaz de ecoar o canto da América. O poeta quer fazer parte de um projeto, quer ser ao mesmo tempo norte-americano e negro. Um bom exemplo de como a literatura de Hughes foi, antes de mais nada, um projeto orquestrado está no depoimento do dramaturgo Loften Mitchell (1919–2001), recolhido por Arnold Rampersad no segundo volume da importante biografia de Langston Hughes. A partir de sua fala, podemos entender de que forma a consciência racial é, antes de tudo, coletiva.

Langston set a tone, a standard of brotherhood and friendship and cooperation, for all of us to follow. You never got from him, 'I am *the* Negro writer,' but only 'I am *a* Negro writer.' He never stopped thinking about the rest of us.⁴ (RAMPERSAD, 1988, p. 409)

Por fim, ecoando outra voz negra, dessa vez dos subúrbios do Rio de Janeiro, vamos às linhas finais deste ensaio conectando-o à epígrafe de Lima Barreto, propositalmente incômoda à primeira vista. O negro, sem sombra de dúvidas, é a cor mais cortante. No entanto, graças à sua consciência, Hughes percebera, ainda nas primeiras décadas do século passado, que, embora esse corte nos cinda, é possível haver vida. Talvez lê-lo dessa maneira seja, em última instância, um voto de esperança. Na década de 20, Langston Hughes percebeu que as vidas negras importam, lutando para fazer parte do projeto de um país ainda hoje tão excludente. Em 2019, não podemos deixar sua luta ser em vão, pois Langston Hughes também é América. E continuará sendo.

⁴Langston estabeleceu um tom, um padrão de fraternidade, amizade e cooperação, para todos nós seguirmos. Você nunca ouviria dele, “eu sou o escritor negro”, mas apenas “eu sou um escritor negro”. Ele nunca parou de pensar no resto de nós. (RAMPERSAD, p. 409, tradução nossa)

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 1ª edição. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HUGHES, Langston. **The collected poems of Langston Hughes**. Arnold Rampersad, editor, David Roessel, associate editor. — 1st ed. New York, First vintage classics edition, 1995.

_____. **The big sea: an autobiography**. Introduction by Arnold Rampersad – 2nd New York, Hill and Wand ed.1993.

_____. **The portable Harlem Renaissance reader**/edited and with an introduction by David L. Lewis. New York, Penguin Books USA Inc.1994.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

RAMPERSAD, Arnold. **The life of Langston Hughes. Volume II: 1941 – 1967**. New York: Oxford, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. In.: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WHITMAN, Walt. **Leaves of Grass**. Hazleton, The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, PA 18202, 2013.