



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São José do Rio Preto

Débora Spacini Nakanishi

12 anos de escravidão: livro e filme

São José do Rio Preto
2018

Débora Spacini Nakanishi

12 anos de escravidão: livro e filme

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto
2018

Nakanishi, Débora Spacini.

12 anos de escravidão: livro e filme / Débora Spacini Nakanishi. --
São José do Rio Preto, 2018 137 f. : il.

Orientador: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Escravos – Estados Unidos. 2. Escravidão – Condições dos
escravos. 3. Escravidão na literatura. 4. Negros na literatura. 5.
Northup, Solomon. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II.
Título.

CDU – 820(73=96)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Débora Spacini Nakanishi

12 anos de escravidão: livro e filme

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Unesp – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner
Unesp – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra
USP – São Paulo

São José do Rio Preto
16 de fevereiro de 2018

Dedico este trabalho aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que, de uma forma ou outra, contribuíram para a realização do sonho do mestrado, que, quando entrei na graduação, parecia tão distante e impossível.

Hoje, concluindo esta etapa, sou profundamente grata a todos os professores da graduação em Licenciatura em Letras da Unesp de São José do Rio Preto, que instigaram a minha vontade de questionar e aprender mais.

Agradeço especialmente a Profa. Dra. Cláudia Nigro, que sempre deseja o melhor para os seus alunos e cujo carinho me inspira desde o primeiro ano da graduação. Sua orientação e apoio foram fundamentais nessa jornada.

Agradeço, também, aos Profs. Drs. Alvaro Hattner e Márcio Scheel, pelos apontamentos e sugestões.

Agradeço a Profa. Laura Izarra, cuja disciplina me ajudou a encontrar respostas para as minhas perguntas.

Agradeço a todos do Programa de Pós-Graduação em Letras do Ibilce, desde os funcionários da Seção de Pós-Graduação, até a Coordenação.

Agradeço ao CNPq, pelo financiamento que possibilitou esta pesquisa.

Finalmente, agradeço a minha família e amigos pelo apoio e motivação constantes, e a Deus, acima de tudo, por todas as bênçãos.

“Era costume que os escravos testemunhassem os maus-tratos de seus companheiros como uma instrução edificante. Em algum momento durante o espetáculo todos precisavam virar de costas, nem que só por um instante, enquanto pensavam na dor do escravo e no dia, mais cedo ou mais tarde, em que seria a vez deles na ponta maculada da chibata. Era você que estava lá, mesmo quando não era”.

Colson Whitehead

The Underground Railroad: os caminhos para a liberdade

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo refletir sobre *12 anos de escravidão*, em duas vertentes: o livro de Solomon Northup (1853) e a adaptação cinematográfica de Steve McQueen (2013). Entendemos, assim, as duas obras como representações do sistema escravagista e da vida do escravo, no caso, especificamente, de Northup, servindo como mediadoras do trauma cultural na sociedade norte-americana e influenciando a forma como a identidade do afro-americano é construída. Pretendemos estudar o gênero narrativas de escravos, contextualizando a autobiografia de Northup, com o intuito de analisá-la especificamente. Utilizaremos, então, autores como Olney (1984), Lingold (2013), Pope (2014), Roy (2015), entre outros. Faremos, doravante, um exame sobre filmes comerciais com o tema escravidão, com o intuito de apontar como cada um deles dialoga com a sociedade na época de sua produção, tornando-se contradiscursos ao pensamento vigente. Basearemos-nos em Sklar (1978), Kellner (2001), Mascarello (2006) e Rosenstone (2015). Passaremos à análise do filme de McQueen, procurando indícios de uma nova abordagem do tema escravidão no cinema, apontando, também, como, em diversos momentos, livro e filme se relacionam, seja na semelhança ou na diferença. A seguir, propomos uma reflexão sobre como as duas obras influenciaram e influenciam a construção da identidade do afro-americano, levando em consideração o trauma cultural legado pelo sistema escravagista na sociedade estadunidense. Apoiaremos-nos em textos de Cartmell e Hunter (2001), Browne e Kreiser Jr. (2004), Wilt e Shull (2004), Levine (2010), Ross (2010), Dubey (2010), Keizer (2010), Nigro (2011), Romney (2014), além dos de Eyerman (2001, 2011) e Pederson (2014), que falam especificamente sobre trauma cultural. Finalmente, faremos um breve levantamento de fatos e obras importantes que acontecem após o lançamento do filme, a fim de ressaltar a importância e relevância de *12 anos de escravidão* para a continuação da discussão sobre a instituição peculiar norte-americana.

Palavras-chave: *12 anos de escravidão*, Solomon Northup, Steve McQueen, narrativa de escravos, cinema.

ABSTRACT

This research aims to reflect on *12 Years a Slave*, regarding two media: the Solomon Northup novel (1853) and the Steve McQueen film adaptation (2013). Therefore, the two works are considered as representations of the slavery system and slave life, in Northup's case, specifically, serving as cultural trauma mediators in the North-American society and influencing the way African-American identity is built. We intend to study the slave narrative genre, contextualizing Northup's autobiography, aiming to analyze it specifically. We will draw on authors such as Olney (1984), Lingold (2013), Pope (2014), Roy (2015), and others. Henceforth, we will examine commercial, slavery-themed movies, with the goal of pointing out how each of them dialogs with the society at the time of its production, becoming counter-discourses to the valid thinking then. We will be supported by Sklar (1978), Kellner (2001), Mascarello (2006), and Rosenstone (2015). We will carry on to the analysis of McQueen's movie, searching for indications of a new approach to the slavery theme in film, also pointing out how, in several moments, the novel and the movie relate to each other, whether in similarities or differences. After, we propose a reflection on how the two works have influenced the African-American identity construction, taking into consideration the cultural trauma left by the slavery system in the American society. We will draw on research conducted by Cartmell e Hunter (2001), Browne e Kreiser Jr. (2004), Wilt and Shull (2004), Levine (2010), Dubey (2010), Keizer (2010), Nigro (2011), Romney (2014), besides the ones of Eyerman (2001, 2011), and Pederson (2014), which specifically talk about cultural trauma. Finally, we will briefly yield data on important facts and works that happened after the movie launching, aiming to highlight the importance and relevance of *12 Years a Slave* to the continuing of the discussion on this peculiar North-American institution.

Keywords: 12 Years a Slave, Solomon Northup, Steve McQueen, slave narratives, cinema.

SUMÁRIO

RESUMO.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1.....	10
1.1 Os Estados Unidos e o sistema escravagista.....	10
1.2 As narrativas de escravos.....	17
1.3 <i>12 anos de escravidão</i> , de Solomon Northup.....	25
CAPÍTULO 2	52
2.1 Os Estados Unidos e a cultura de massa.....	52
2.2 A escravidão no cinema norte-americano.....	55
2.3 <i>12 anos de escravidão</i> , de Steve McQueen.....	62
CAPÍTULO 3.....	94
3.1 Os Estados Unidos e o trauma cultural da escravidão.....	94
3.2 Trauma e representação.....	95
3.3 O trauma cultural da escravidão e novas implicações.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS.....	129

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1.....	26
Figura 1.2.....	31
Figura 1.3.....	39
Figura 2.1.....	64
Figura 2.2.....	67
Figura 2.3.....	68
Figura 2.4.....	69
Figura 2.5.....	70
Figura 2.6.....	71
Figura 2.7.....	73
Figura 2.8.....	74
Figura 2.9.....	77
Figura 2.10.....	77
Figura 2.11.....	80
Figura 2.12.....	81
Figura 2.13.....	83
Figura 2.14.....	84
Figura 2.15.....	84
Figura 2.16.....	85
Figura 2.17.....	86
Figura 2.18.....	87
Figura 2.19.....	87
Figura 2.20.....	88
Figura 2.21.....	90
Figura 2.22.....	91
Figura 2.23.....	91
Figura 2.24.....	92
Figura 2.25.....	93
Figura 3.1.....	101
Figura 3.2.....	115
Figura 3.3.....	116
Figura 3.4.....	118

INTRODUÇÃO

Durante a graduação, ao mesmo tempo em que iniciava os estudos, em nível de Iniciação Científica, sobre *12 anos de escravidão*, fui fazer um intercâmbio nos Estados Unidos, na University of Georgia por um semestre. A escolha do lugar não foi consciente, pois minha intenção primeira era vivenciar a rotina universitária imersa na língua inglesa. No entanto, quem conhece a história da Guerra Civil norte-americana, sabe que a Geórgia é um dos estados em que o sistema escravagista foi mais intenso. Eu não poderia imaginar que, ainda hoje, a escravidão seria um assunto tão atual e controverso naquele espaço. A primeira atividade na universidade foi a orientação, em que todos os intercâmbistas recebiam instruções básicas para a vida naquele lugar. Para minha surpresa, a primeira dada pela orientadora, uma jovem branca, foi a seguinte: “Como vocês podem perceber, este é um estado com muitos negros, pois havia muitas *plantations* por aqui, então, por favor, não falem sobre o assunto”. Foi nesse momento que percebi a verdadeira relevância das obras de Solomon Northup e Steve McQueen. Onde censura e medo predominam, a arte e os intelectuais são a oportunidade para o enfrentamento e a quebra de barreiras. Muitos outros episódios semelhantes aconteceram naquele semestre e motivaram uma pesquisa maior e mais profunda sobre o assunto.

Para tanto, procuramos trabalhar em três etapas principais, tentando dar a mesma atenção para todas. Na primeira, intentamos entender de forma contextualizada, o gênero narrativa de escravos, no qual *12 anos de escravidão*, de Solomon Northup (1853), está inserido e ao qual dedicaremos uma análise específica. Apoiaremos-nos em autores como Nabuco (1967), Olney (1984), Gates Jr. em colaboração com Davis (1991) e McKay (2004), Coombs (2008), Lingold (2013), Pope (2014), Roy (2015) e Bauer (2015). De acordo com Olney, “O escritor de uma narrativa de escravos encontra-se em uma forte ligação irresoluta como um resultado da própria intenção e premissa de sua narrativa, que é dar uma imagem a ‘escravidão *como ela é*’” (OLNEY, 1984, p. 48)¹. Irresolutas, pois, as narrativas de escravos, como veremos, são mais do que relatos sobre o sistema escravagista. Ainda para Olney, “O que tipicamente acontece nas narrativas em si, [...], é que o tema social, a realidade da escravidão e a necessidade de aboli-la, trifurcam-se no nível pessoal para tornarem-se subtemas de alfabetização, identidade e

¹ “The writer of a slave narrative finds himself in an irresolvably tight bind as a result of the very intention and premise of his narrative, which is to give a picture of ‘slavery *as it is*’”.

liberdade [...]” (OLNEY, 1984, p. 53)². Assim, esses subtemas mostram-se questões tão importantes quanto os principais temas. Lemos *12 anos de escravidão* dentro do gênero, mas também com as especificidades da história e narração de Solomon Northup.

Em seguida, dedicamo-nos a investigar sobre filmes comerciais com o tema escravidão de forma diacrônica, para refletirmos sobre a forma como cada um deles pode servir como contradiscurso do pensamento vigente na época de sua produção. Utilizamos textos de Sklar (1978), Kellner (2001), Mascarello (2006) e Rosenstone (2015). De acordo com o último:

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los de fora da equação quando pensamos o passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história (ROSENSTONE, 2015, p. 17)

Por se tratar de uma mídia de massa, o cinema tem a capacidade de alcançar um grande número de pessoas de forma eficaz. Quando abordando temas delicados, como a escravidão norte-americana, os filmes contribuem para que o assunto chegue a muitas pessoas. Entretanto, a ideologia presente em cada filme pode influenciar o pensamento tanto de forma mais conservadora quanto mais liberal, pois, para Kellner, a cultura é um terreno de disputa:

Partimos do pressuposto de que sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos. Estamos convencidos de que a análise da cultura da mídia em sua matriz de produção e recepção ajuda a elucidar produções e possíveis efeitos e usos, bem como os contornos e as tendências dentro do contexto sociopolítico mais amplo. Visto que as formas de cultura, produzidas por grupos gigantescos de comunicação e entretenimento, constituem um aspecto imediato e onipresente da vida contemporânea, e como a cultura da mídia é constituída por uma dinâmica social e política mais ampla – ao mesmo tempo em que a constitui – consideramos que uma excelente óptica consiste em elucidar a natureza da sociedade, da política e da vida cotidiana de nossa época (KELLNER, 2001, p. 13-4)

² “What typically happens in the actual narratives, [...], is that the social theme, the reality of slavery and the necessity of abolishing it, trifurcates on the personal level to become subthemes of literacy, identity, and freedom [...]”

Feito esse panorâma crítico de filmes comerciais sobre a escravidão, passamos a uma análise específica da adaptação de *12 anos de escravidão*, dirigida por Steve McQueen e lançada em 2013. Interessa-nos destacar o tratamento diferenciado que o cineasta e a equipe depreendem do tema, resultando em um retrato inédito da vida dos escravos no cinema e mostrando aspectos do trauma cultural da escravidão pouco discutidos até então. Para isso, usamos as orientações de Bordwell e Thompson (2010) para análise de filmes, além da fortuna crítica sobre nosso objeto de estudo especificamente, como Doherty (2013), Wilderson III (2015) e Redmond (2015). Fundamental também é uma entrevista de Gates Jr. com McQueen (2014), pois as intenções e motivações do cineasta, explicitadas por ele, apoiam nosso estudo sobre os efeitos do sistema escravagista ainda na sociedade norte-americana.

Investigamos, então, como ambas as obras ecoam no contexto social estadunidense e, mais especificamente, na identidade do afro-americano. Para Kellner:

De qualquer modo, os efeitos da cultura da mídia são muito complexos e mediados, exigindo estudos da origem e da produção de seus textos, da distribuição e da recepção destes pelo público e dos modos como os indivíduos os usam para produzir significados, discursos e identidade. (KELLNER, 2001, p. 142)

Pensamos no percurso da construção da identidade do afro-americano, desde as narrativas de escravos, até os filmes e mídias de massa, a partir do conceito de trauma cultural, apoiando-nos em textos de Eyerman (2001, 2011) e Pederson (2014). Além disso, utilizamos autores como Cartmell et Hunter (2001), Browne e Kreiser Jr. (2004), Wilt e Shull (2004), Levine (2010), Ross (2010), Dubey (2010), Keizer (2010), Nigro (2011) e Romney (2014), para nos guiar nesse trajeto. Entendemos que *12 anos de escravidão*, livro e filme, assim como as produções artísticas mencionadas nessa etapa do trabalho, são representações mediadoras do trauma cultural da escravidão para gerações que não necessariamente a viveram: “[...] o discurso articulado que cerca o trauma cultural é um processo de mediação envolvendo estratégias alternativas e vozes alternativas” (EYERMAN, 2001)³.

Finalmente, achamos pertinente expor os efeitos que o filme de McQueen, assim como o redescobrimento do livro de Northup pela sociedade, exercem na

³ “[...] the articulating discourse surrounding cultural trauma is a process of mediation involving alternative strategies and alternative voices”.

contemporaneidade. Podemos observar algumas mudanças tanto em produções literárias e cinematográficas, quanto na recepção das obras.

Antes de passarmos para nosso estudo, gostaríamos de salientar que, por se tratar de um gênero norte-americano de pouco reconhecimento no Brasil, grande parte dos textos aqui utilizados não estão traduzidos para o português. Por isso, as traduções são nossas e os originais, em inglês, encontram-se em notas de rodapé.

CAPÍTULO 1

1.1. Os Estados Unidos e o sistema escravagista

É de conhecimento geral que a escravidão vem de muito antes da descoberta das Américas, sendo encontrada em variadas épocas e nas mais variadas formas, desde os Hebreus no Egito, os gladiadores em Roma e, até mesmo, em tribos na África. De acordo com Gates Jr. e McKay:

Um historiador autodidata, David Walker, reconheceu que a escravidão já era praticada na África há muito tempo, mas acusou os escravocratas cristãos brancos de crimes maiores contra a humanidade e ainda maior hipocrisia ao justificar esses crimes dos quais foram culpados do que qualquer outro sistema escravocrata anterior. Estudiosos do século XX apoiaram as alegações de Walker, e de outros da vanguarda afro-americana antiescravagista, de que a escravidão, na forma perpetuada pelos colonizadores europeus da África e das Américas, levou a desumanidade a um nível de eficiência tecnológica como nunca imaginada pelas gerações anteriores. (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 154)⁴

Em todo sistema escravagista, o escravo é propriedade do dono, mas, nas Américas, esse conceito é levado a um nível mais profundo. Coombs (2008) afirma que o sistema escravagista nas Américas se diferencia dos demais por três elementos: capitalismo, individualismo e racismo. Começaremos, portanto, refletindo sobre o capitalismo e depois passaremos para os dois elementos seguintes.

Como já dito, Gates Jr. e McKay compreendem a desumanização como marca registrada dos sistemas escravocratas das Américas. Os críticos corroboram a concepção de Coombs, que também mantém a desumanidade do sistema. Isso porque o capitalismo torna o escravo muito mais do que propriedade, o torna forma de capital. Ele é um investimento que o senhor faz em sua plantação, da mesma forma como ele investiria em novos instrumentos ou terras; ou seja, o escravo é um ativo da fazenda. Além disso, ele é um produto valioso, servindo como moeda de troca no comércio ou mesmo como espólio para próximas gerações da família proprietária. Com o interesse em aumentar seu capital,

⁴ “One such self-educated historian, David Walker, acknowledged that slavery had long been practiced in Africa, but he charged white Christian slaveholders with greater crimes against humanity and greater hypocrisy in justifying those crimes than any prior slave system had been guilty of. Twentieth-century scholarship has lent much support to the contentions of Walker and others in the African American antislavery vanguard that slavery as perpetrated by the European colonizers of Africa and the Americas brought man’s inhumanity to man to a level of technological efficiency unimagined by previous generations”.

muitos senhores também forçam os escravos a se reproduzirem como animais, uma vez que o recém-nascido se torna automaticamente parte da fazenda.

A cobiça capitalista é tamanha que torna o próprio sistema escravagista facilmente maleável, moldando-se conforme os interesses mudam. Gates Jr. e McKay afirmam que os primeiros negros trazidos da África não são escravos e que essa condição só lhes é imposta porque os donos de fazendas sentem a necessidade de fazê-lo:

Eles eram classificados como servos contratados que poderiam se tornar livres se trabalhassem satisfatoriamente para seus senhores por um número determinado de anos. Mas, por volta de 1700, o crescimento da economia das *plantations* de Virgínia exigia uma força de trabalho mais barata que o trabalho livre e mais facilmente controlável. (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 155)⁵

Essa mudança drástica da classificação, de servo contratado para escravo sem direitos, é indício do quão forte é a influência do capitalismo nesse sistema escravocrata, pois o interesse econômico encontra-se acima dos princípios do próprio sistema. A partir de então, o comércio de escravos torna-se altamente lucrativo, trazendo mais de 388 mil negros de países africanos (de acordo com o *The Abolition of the Slave Trade*, site do grupo de pesquisa da biblioteca pública de Nova York).

Já o individualismo ganha força na época da Independência dos Estados Unidos. No auge do processo de independência da Grã-Bretanha, o homem branco norte-americano, dono de escravos, comete a maior hipocrisia: luta pela própria liberdade enquanto mantém outros cativos. Isso implica em um individualismo exacerbado, resultante do sonho democrático, que, para Coombs, segrega ainda mais o escravo, pois ele torna-se “inferior entre semelhantes”. O estabelecimento da democracia associado ao capitalismo, assim, exclui o escravo de vez da sociedade, pois agora, comprovadamente, destitui-se dele a humanidade. Em outras palavras, ele é menos do que um ser humano, posto que todos os humanos têm direito à liberdade:

De um ponto de vista lógico, a Declaração de Independência ou afirmava a liberdade do imigrante africano, ou negava sua humanidade. Visto que cada estado continuou quase como uma entidade soberana separada, a Declaração de Independência tornou-se uma abstração

⁵ “They were classed as indentured servants who could become free if they worked satisfactorily for their másters for a stipulated number of years. But by 1700, the growing plantation economy of Virginia demanded a work force that was cheaper than free labor and more easily controlled”.

filosófica, e o status do africano na América foi determinado por cada estado. (COOMBS, 2008) ⁶

Coombs ainda explica que o individualismo da época está associado à democracia, pois o indivíduo sozinho pode prosperar por meio do próprio esforço: o sonho norte-americano que persiste até hoje. Por outro lado, Bosi (2010) afirma que a liberdade individual, defendida na época do sistema escravagista, é o liberalismo do proprietário. Dessa forma, somente alguém com bens pode ser um cidadão com voz na sociedade e, portanto, considerado um indivíduo único, mesmo se pertencer a um grupo hegemônico, com interesses e objetivos em comum. O escravo, longe de ser um proprietário, é entendido como incompleto e dependente. O sonho norte-americano da prosperidade individual não lhe pertence:

A liberdade individual (religiosa, política) só faz sentido quando lastreada pela posse de bens (terras, dinheiro) que fazem do indivíduo um cidadão. Fora da propriedade não há cidadania, pois o homem dependente (o *servant*, o assalariado) não tem condições objetivas nem subjetivas de participar da administração pública em nenhuma das suas esferas: o não proprietário não é livre, logo está fora do círculo da sociedade civil e do poder estatal. Assim, o individualismo lockiano não é absoluto nem universal: há indivíduos independentes e indivíduos dependentes. A partir dessa constatação, argumenta Macpherson: “Para permitir o funcionamento de uma sociedade dessas, a autoridade política precisa ter superioridade sobre os indivíduos; porque, se assim não for, não pode haver garantia de que as instituições da propriedade essenciais para essa espécie de individualismo terão sanções adequadas”. (BOSI, 2010, p. 28)

De modo similar, o racismo, terceiro elemento indicado por Coombs, segrega o escravo como nunca antes. O comércio de escravos nas Américas é feito a partir da África e a mercadoria africana é, portanto, negra. Isso torna a condição do escravo visualmente perceptível, condenando-o como ser inferior mesmo se, de alguma forma, conseguisse a liberdade. Ou seja, é impossibilitado de ascender socialmente e ganhar sua humanidade de volta porque a cor da pele marcá-lo-ia para sempre.

⁶ “From a logical point of view, the Declaration of Independence either affirmed the freedom of the African immigrant, or it denied his humanity. Because each state continued almost as a separate sovereign entity, the Declaration of Independence became a philosophical abstraction, and the status of the African in America was determined independently by each”.

A liberdade tão desejada pelos escravos é estabelecida e legalizada na Constituição dos Estados Unidos da América, visando garantir os direitos civis de seus cidadãos. Esses direitos, entretanto, não contemplam os escravos, pois sempre estiveram nas mãos dos brancos, que não os levam em consideração. Conseqüentemente, os escravos não têm direitos civis, nem direito a propriedade: “A lei claramente estabelecia que ele não podia possuir, herdar, nem se dedicar a compra e venda, exceto se fosse desejo do seu senhor” (COOMBS, 2008) ⁷. Apesar de algumas leis tentarem garantir o mínimo de humanidade no tratamento do escravo, sempre que os interesses do senhor e do escravo entram em choque, o primeiro tem preferência absoluta.

Além da privação em relação ao capital, aos bens da comunidade e à sua própria imagem, os escravos nos Estados Unidos são ensinados que a cultura africana é inferior e sem valor, e são forçados a negá-la (ou, pelo menos, a fingir negá-la). Acabam, assim, desprovidos de identidade e vistos como crianças carentes de educação. Portanto, o senhor cria uma figura paternal que demanda total dependência dos escravos (COOMBS, 2008), esperando deles um comportamento semelhante às de crianças ante os comandos do pai: total obediência às regras ou punição. O Destino Manifesto, que afirma os norte-americanos como o povo mandado por Deus para povoar/dominar/expandir territórios, provoca nos senhores, como consequência secundária, o desejo de moldar o caráter dos escravos, por serem parte da propriedade:

Em geral, havia cinco passos para moldar o caráter de tal escravo: disciplina rigorosa, um senso de sua própria inferioridade, crença no poder superior do senhor, aceitação dos padrões do senhor e, finalmente, um profundo senso da própria impotência e dependência (COOMBS, 2008). ⁸

Com essa tentativa de apagamento da identidade dos negros, a religião de matriz africana também é vista com maus olhos. O branco norte-americano, predominantemente cristão, rejeita as religiões africanas por serem diferentes da sua. O senhor, muitas vezes, acredita ser sua missão converter os escravos e impor-lhes a religião cristã. Entretanto, a

⁷ “The law clearly stated that he could neither own, inherit, or will property nor engage in buying and selling except at the pleasure of his master”.

⁸ “In general, there were five steps in molding the character of such a slave: strict discipline, a sense of his own inferiority, belief in the master's superior power, acceptance of the master's standards, and, finally, a deep sense of his own helplessness and dependence”.

hipocrisia mais uma vez predomina, pois, apesar de todos serem filhos de Deus, os negros ainda são inferiores aos brancos:

Quanto ao espírito, a maioria dos brancos estava satisfeita com as reivindicações do afro-americano a um direito igual à graça de Deus, desde que a salvação do afro-americano não implicasse uma redenção radical da ordem social dominada pelos brancos. (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 151)⁹

O escravo, assim, acaba por enfrentar uma “morte social” sendo forçado a desprender-se de toda a sua cultura e identidade, tornando-se uma “[...] ‘não-pessoa social’, um ser que pela definição legal não poderia ter família, honra pessoal, comunidade, passado ou futuro” (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 155)¹⁰.

Sem perspectivas, o escravo depende da boa vontade do senhor, que, muitas vezes, cria laços com alguns dos criados, especialmente os que desempenham bem o papel de servo (COOMBS, 2008). Os escravos mais talentosos conquistam postos importantes nas fazendas ou são alugados para trabalhar em alguma oficina da vila. Por outro lado, os escravos que não desempenham bem seu papel são maltratados ou até mesmo vendidos. Essa falta de esperança, que domina a maior parte dos escravos, ajuda a construir, entre os proprietários, a imagem dos negros como pessoas preguiçosas. De acordo com Coombs (2008), entretanto, os escravos não são preguiçosos, mas sim apáticos, justamente por não terem perspectivas de uma vida melhor. Há, também, a possibilidade de que essa falta de vontade de trabalhar seja uma forma de protesto “passivo”: os escravos não trabalham mais do que precisam para sobreviver na fazenda, limitando o lucro do senhor.

Em 1780, o norte dos Estados Unidos começa a demonstrar interesse pela abolição da escravidão. Apesar dos estados do norte posicionarem-se pró-abolição com a justificativa de que a escravidão feria a Constituição, este não é o único motivo para a aceitação da liberdade dos negros. De maneira geral, todos os estados do norte têm planos de industrialização, e o sul, cuja economia é totalmente baseada na agricultura, não se encaixa no projeto. Logo, todos os estados do norte eliminam o sistema escravagista à procura de mão de obra capacitada e pressionam o Congresso dos Estados Unidos a fazer o mesmo em nível nacional.

⁹ “In the realm of the spirit, most whites were content with African American claims to an equal right to God’s grace, as long as African American salvation did not entail a radical redemption of the white-dominated social order”.

¹⁰ “[...] ‘a social nonperson’, a being that by legal definition could have no Family, no personal honor, no community, no past, and no future”.

Em 1807, o comércio de africanos é proscrito, mas o sistema interno mantido (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 156). Novos escravos não podem ser trazidos dos países africanos, mas os já em território norte-americano continuam em condição de escravidão. A pressão feita pelos estados do norte acaba tendo um resultado oposto nos estados do sul, onde o sistema escravagista torna-se ainda mais duro e sombrio. A “Fugitive Slave Law”, de 1850, incrimina qualquer pessoa que provesse assistência ou abrigo a escravos fugidos:

Foi no segundo quarto do século, logo após a *fugitive slave law*, que se introduziu com grande violência a teoria de que crime era a própria escravidão. Em Massachusetts, William Lloyd Garrison (1838-1909), num dos seus arroubos de eloquência bíblica, chamou a nova lei de “convênio com a morte e acordo com o inferno”, (The compact which exists between the North and the South is a covenant with death and an agreement with Hell). Não houve mais entendimento possível entre o Norte do trabalho livre e o Sul da lavoura escrava. (NABUCO, 1967, p. 57)

Nesse clima de tensão, Abraham Lincoln, do Partido Republicano, é eleito presidente da República, em 1861. Antes que pudesse tomar posse, entretanto, o sul reage formando os Estados Confederados, exigindo a independência da União e o cargo de presidente a Jefferson Davis. Nesse grupo estão, inicialmente, os estados da Geórgia, Alabama, Flórida, Mississippi, Louisiana, Texas e Carolina do Sul, mas diversas mudanças ocorrem no decorrer do processo. Tentativas diplomáticas entre a União e a Confederação mostram-se inúteis e, nos dias 12 e 13 de abril de 1861, o Forte Sumter, até então ocupado por tropas da União, é bombardeado pelos Estados Confederados, iniciando a Guerra Civil Americana.

Com duração de quatro anos (1861-1865), a Guerra Civil é a mais sangrenta da história dos Estados Unidos, deixando mais de 752 mil mortos (HACKER, 2011, p. 307), muitos deles negros incentivados a entrar na batalha em nome da causa abolicionista. Em 1863, Lincoln elabora a Proclamação de Emancipação, para abolição da escravidão nos estados rebelados contra a União. As estratégias do norte vão gradativamente enfraquecendo o sul e, em abril de 1865, o General Grant derrota a principal tropa dos Confederados, na Batalha de Appomattox Court House. A partir de então, as tropas sulistas vão se rendendo, chegando à total rendição em 28 de junho de 1865.

Ainda em 1864, Lincoln tenta ratificar a Constituição dos Estados Unidos com a 13ª Emenda, mas é recusada pelo Senado. Somente em janeiro de 1865, após várias

manobras políticas por parte do presidente, a Emenda é aprovada. Diferente da Proclamação de Emancipação, a 13ª Emenda abole a escravidão em nível nacional:

EMENDA XIII

Seção 1

Não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado.

Apesar de a 13ª Emenda garantir o fim da escravidão, o futuro dos ex-escravos no pós-guerra é incerto. Depois de um período tão longo de servidão e desumanização, os negros são deixados à própria sorte. Aos poucos, começam a integrar-se à sociedade, mas não sem muitas lutas e sofrimento. A escravidão, portanto, deixa um legado de racismo tão profundamente intrínseco na sociedade norte-americana que, mesmo depois de dois séculos, ainda é possível afirmar que a cor da pele segrega pessoas no país ou altera o modo de vida delas. Atualmente, o assunto ainda se mostra delicado, polêmico e pouco discutido de forma diplomática pela sociedade norte-americana de uma maneira geral. Já nas universidades e no meio acadêmico, há uma discussão maior sobre a questão, inclusive na área de literatura. Praticamente todas as universidades norte-americanas possuem departamentos específicos sobre a área, oferecendo disciplinas sobre história e literatura afro-americana, que contemplam também textos escritos pelos próprios escravos. Tais textos, como as autobiografias de ex-escravos, são parte fundamental da literatura norte-americana, como veremos a seguir. Entre eles, encontra-se *12 anos de escravidão*, de Solomon Northup, nosso objeto de estudo, cuja relevância na sociedade e na construção da identidade afro-americana nos interessa, desde a época do sistema escravagista, até os dias atuais.

1.2. As narrativas de escravos

As narrativas sobre o período de escravidão são muito ricas nos Estados Unidos. Já nos demais países americanos, esse recurso é escasso, para não dizer nulo. De acordo com Salles (2015, p. 9), em prefácio da edição brasileira da autobiografia de Juan Francisco Manzano (único trabalho do gênero na América Latina), o primeiro e principal motivo dificultador para que os escravos pudessem produzir esse tipo de texto é o analfabetismo:

Em primeiro lugar porque, em um mundo ainda em larga medida iletrado, no qual o percentual de cativos letrados nas sociedades escravistas americanas não deve ter alcançado a ordem de 1%, os relatos autobiográficos de escravos africanos ou afrodescendentes são testemunhos raros.

Podemos, então, perguntar-nos como os escravos norte-americanos tiveram tanto êxito em escrever suas histórias. Sabemos que muitas dessas autobiografias foram, na verdade, escritas por editores brancos, e trataremos desse aspecto mais adiante. Entretanto, várias narrativas trazem como próprio subtítulo a característica de “escrita por ele mesmo”, como *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself* (1845). Assim, o número de escravos alfabetizados parece ser maior nos Estados Unidos, uma vez que muitos textos são produzidos por eles. Uma explicação possível está na relação com os senhores. Como já mencionamos anteriormente, a hegemonia branca norte-americana acredita ser sua missão civilizar os inferiores e, portanto, algumas pessoas aventuram-se a ensinar os escravos a ler, com o propósito de capacitá-los na leitura da Bíblia. Geralmente, os escravos que trabalham no casarão, ou seja, mais próximos aos senhores, recebem tal privilégio.

Em pouco tempo, o ato de ensinar o escravo a ler e escrever, aparentemente tão inofensivo, torna-se ilegal. Para Davis e Gates Jr. (1991) o escravo com essas habilidades pode ser ameaçador, uma vez que “Ler e escrever não era algo importante na vida do escravo. Aprender a ler e escrever significava que essa pessoa de descendência africana daria um passo gigantesco para a Grande Corrente do Ser; a ‘coisa’ torna-se um ser humano” (p. xxix)¹¹. Bauer (2015), usando como exemplo a narrativa de Douglass, elucida como o aprender a escrever pode converter o homem:

¹¹ “Reading and writing was no mean thing in the life of the slave. Learning to read and write meant that this person of African descent took one giant step up the Great Chain of Being; the ‘thing’ became a human being”.

Há uma segunda convenção que marca quase toda autobiografia afro-americana: a entrada para o mundo da leitura e da escrita. Quando Frederick Douglass era criança, sua ama começou a ensiná-lo a ler. O marido mandou, porém, que ela parasse: “O aprendizado não vai lhe fazer bem, mas lhe causar prejuízo”, disse ele com severidade. “Se ensiná-lo a ler, ele vai querer saber como se escreve, e quando aprender isso, ele vai querer fugir com as próprias pernas”. Assim, as aulas terminaram, mas Douglass convenceu uma jovem branca, conhecida sua, a ensinar-lhe o alfabeto. Aprender a escrever foi uma espécie de conversão para Douglass, o ponto em que ele deu um passo para dentro de um novo mundo. Através da leitura, ele adquiriu um vocabulário que (como Douglass mesmo argumenta) “permitiu-me dar voz a muitos pensamentos interessantes que passavam pela minha cabeça e que estavam se extinguindo pela falta de palavras com as quais eu pudesse dar-lhes expressão”. E através da escrita ele ingressou no mundo branco não apenas como vítima, mas como testemunha e ativista. Escrever lhe deu poder até sobre seu passado de escravidão, de julgamento moral sobre os proprietários de escravos. “Eu não conseguia me satisfazer inteiramente só com narrar coisas erradas – sentia-me como se as estivesse denunciando”, escreve ele. (BAUER, 2015, p. 154-155)

Dessa forma, é possível afirmar que a principal motivação para escravos produzirem as primeiras narrativas é a humanidade que o ato de escrever representa. Os brancos norte-americanos declaram que os negros, por serem inferiores, não são capazes de uma atividade tão complexa como esta, pela suposta relação direta entre razão e inteligência com capacidade de escrever:

Desde a Renascença na Europa, o ato de escrever tem sido considerado um sinal visível da razão. Essa associação tem sido consistentemente invocada na teoria estética ocidental quando se discute a escravidão e o status dos negros (DAVIS; GATES Jr., 1991, p. xxiii)¹²

O escrever, então, é uma tentativa dos negros de provarem que também possuem inteligência e raciocínio e, portanto, são seres humanos: “A narrativa de escravos representa uma tentativa dos negros de *passarem a existir por meio da escrita*” (DAVIS; GATES Jr., 1991, p. xxiii).¹³ Mas escrever sobre o quê? O tema mais natural e acessível para os escravos é a própria vida. De uma forma mais ampla, as autobiografias podem ser encaradas como construção de uma identidade coletiva. A identidade africana é amputada pelo homem branco e os negros são rotulados como não possuidores de uma História. Ao

¹² “Since the Renaissance in Europe, the act of writing has been considered the visible sign of reason. This association has been consistently invoked in Western aesthetic theory when discussing the enslavement and status of blacks”.

¹³ “The slave narrative represents the attempts of blacks to *write themselves into being*”.

escrever sobre suas vidas, semelhantes às de muitos outros negros, os escravos formam uma visão panorâmica a respeito de seu modo de vida enquanto povo:

Acusados de não possuírem uma história coletiva e formal, os negros publicaram histórias individuais que, juntas, deviam narrar, em segmentos, a grande e fragmentada história dos negros na África, então dispersos pelo frio Novo Mundo. O “olho” descritivo narrado foi colocado em uso como uma forma literária tanto para o “eu” individual do autor negro, como o “eu” coletivo da raça. Os textos criavam autores, e autores negros esperavam criar, ou recriar, a imagem da raça no discurso europeu. A própria *face* da raça, representações das características que eram comuns em todo tipo de escrita sobre negros naquele tempo, foi contingente sobre o registro da *voz* negra. Voz pressupõe uma face, mas também parece ter determinado o contorno da face negra. (DAVIS; GATES JR., 1991, p. xxvi) ¹⁴

Além de registrar o passado, tais textos também têm o poder de trazer novas perspectivas para o futuro. Para Davis e Gates Jr., “A voz no texto era verdadeiramente uma voz milenar para o africano letrado no século XVIII, porque essa era a voz da libertação e da redenção que significariam uma nova ordem para o negro” (1991, p. xxvii).¹⁵ Uma vez tendo refletido sobre o passado e, com isso, tendo reconquistado sua humanidade, o ex-escravo mostra a capacidade “de prosperar na sociedade moderna” (GOULD, 2010, p. 101). O desejo de mostrar ser um indivíduo completo, que, mesmo não tendo bens físicos, possui algo: a própria história e, doravante, a própria vida. Assim, tenta enquadrar-se, de certa forma, no pensamento individualista incutido pela democracia.

De acordo com Bauer, “Os escritores de autobiografias aplicam certas técnicas. Eles não só reestruturam o passado de uma maneira que faça sentido no presente, mas também seguem certas convenções ao narrar a sua vida” (2015, p. 150). Para a autora, os primeiros autores negros seguem a forma que os autores brancos usavam para validarem-se dentro do gênero autobiografia. Ela explica, por exemplo, que a maior parte das

¹⁴ “Accused of lacking a formal and collective history, blacks published individual histories which, taken together, were intended to narrate, in segments, the larger yet fragmented history of blacks in Africa, then dispersed throughout a cold New World. The narrated, descriptive ‘eye’ was put into service as a literary form to posit both the individual ‘I’ of the black author, as well as the collective ‘I’ of the race. Text created author, and black authors hoped they would create, or re-create, the image of the race in European discourse. The very *face* of the race, representations of whose features were common in all sorts of writings about blacks at that time, was contingente upon the recording of the black *voice*. Voice presupposes a face but also seems to have been thought to determine the contours of the black face”.

¹⁵ “The voice in the text was truly a millennial voice for the African person of letters in the eighteenth century, for it was the very voice of deliverance and of redemption which would signify a new order for the black”.

narrativas de ex-escravos começa o texto contando a origem familiar mesmo sendo, muitas vezes, misteriosa (já que crianças são vendidas e separadas de seus pais ainda muito jovens para lembrar-se), entretanto, eles sentem a necessidade de fazê-lo porque as autobiografias de homens brancos começam dessa forma:

“Todavia, enquanto a família de [Benjamin] Franklin lhe havia proporcionado um protótipo de si mesmo (seus ancestrais eram homens livres, que valorizavam a leitura e a escrita e se recusavam a baixar a cabeça diante de autoridades religiosas abusivas), a família de [Frederick] Douglass não participa do resto da sua história. Por que, então, ele começa com o seu nascimento e ascendência? Porque embora nunca tenha lido nenhum livro sobre a arte de escrever uma autobiografia, havia lido outras histórias de vida, e a leitura o conscientizou de que uma autobiografia “apropriada” começa com o nascimento e ancestralidade familiar. Trata-se de uma convenção da autobiografia. (BAUER, 2015, p. 150)

A partir dos elementos comuns com a autobiografia do homem branco, as narrativas do negro começam a ter características próprias que as diferencia. Ainda para Bauer, as autobiografias dos negros distanciam-se das dos brancos no “reconhecimento da negritude”, pois é nesse momento que sua história se inicia (em vez do nascimento, como nas autobiografias dos brancos):

“Contudo, o começo real da história acontece pouco depois, em um evento que se tornou uma convenção da autobiografia negra, o reconhecimento da negritude. Todo escritor afro-americano vê-se a si mesmo simplesmente como uma pessoa – até chegar a um ponto da infância em que ele é visto com desdém ou horror por alguma outra pessoa. Nesse momento, o “eu” não se vê mais como “normal”, mas como diferente, como negro. Desse momento em diante, o autobiógrafo afro-americano se confronta com uma visão dupla. Como o autobiógrafo branco, ele tenta criar-se a si mesmo nas páginas do seu livro, mas ao fazer isso, ele não consegue deixar de ver-se através dos olhos hostis dos outros. A negritude torna-se (nas palavras de Roger Rosenblatt), tanto em sua identidade quanto em seu destino trágico, uma “condição que prescreve e predetermina a vida”. (BAUER, 2015, p. 154)

Essas características começam, assim, a modelar o gênero narrativa de escravos. De acordo com Olney (1984), seguem um formato rigidamente fixo. Isso acontece porque tais textos têm como objetivo primeiro relatar a escravidão “como ela é”, em um “Plano mestre para narrativas de escravos” (p. 51), envolvendo o ex-escravo, o patrocinador e o público, em um relacionamento triangular. Assim, Olney afirma que os elementos fixos

são a garantia das narrativas alcançarem o objetivo abolicionista. Tomamos como exemplo o uso da dimensão episódica. Para não serem questionados quanto à veracidade dos fatos, os escritores (e editores) de autobiografias de ex-escravos tentam ao máximo evitar a imaginação e a criatividade e, portanto, contar os eventos como episódios assegura um relato mais objetivo e sem floreios. Além disso, essa técnica permite que o ex-escravo possa se colocar mais imediatamente dentro da história, narrando o sentido e o visto, como se ainda estivesse vivendo tal momento.

O triângulo formado por ex-escravo, patrocinador e público, mencionado há pouco, influencia diretamente o formato rígido das narrativas de escravos. O ex-escravo é, obviamente, fundamental para o texto, pois é o tema e o conteúdo. Já os patrocinadores, na maior parte dos casos (mas não somente), editores associados ao movimento abolicionista, têm intenções específicas para o trabalho: sensibilizar as pessoas do norte sobre os horrores da escravidão e humanizar o homem negro aos olhos dos brancos. Ou seja, o público (terceira ponta do triângulo) já está na mente do escritor mesmo antes de produzir o texto. Ainda de acordo com Olney (1984), “Assim, em certo sentido, as vidas narradas dos ex-escravos eram tão possuídas e usadas pelos abolicionistas como as vidas vividas o eram pelos senhores de escravos (p. 51).”¹⁶ Uma vez narradas, as histórias deixam de pertencer ao ex-escravo e o editor passa a ter direito de moldá-las da forma que mais lhe pareça frutífera. Com isso em mente, é compreensível que os textos acabem tão semelhantes entre si.

Para Roy (2015), entretanto, não devemos generalizar as narrativas de escravos como panfletagem abolicionista. Apesar da maior parte estar, de fato, envolvida com o movimento, muitos outros textos partem de outras origens e têm outros objetivos:

Algumas [narrativas] estavam profundamente embutidas no discurso abolicionista, enquanto outras eram primariamente oportunidades comerciais feitas para lucrar com o frenesi do “Uncle Tom” da década de 1850. Algumas eram extremamente populares, mas várias narrativas produzidas localmente não eram – e não eram para ser. A maioria era direcionada para o público do norte, mas cópias de algumas narrativas circularam pelo sul” (ROY, 2015, p. 70)¹⁷

¹⁶ “Thus in one sense the narrative lives of the ex-slaves were as much possessed and used by the abolitionists as their actual lives had been by slaveholders”.

¹⁷ “Some were deeply embedded in abolitionist discourse while others were primarily comercial ventures meant to profit from the ‘Uncle Tom’ frenesy of the 1850s. Some were very popular, but a number of locally produced narratives were no – and were not meant to be. Most were directed toward a Northern audience, but copies of certain narratives did circulate in the South”.

O autor afirma que depois do sucesso do livro de Harriet Beecher Stowe, algumas autobiografias são editadas fora do círculo abolicionista para um público desejando apenas entretenimento. Roy ainda explica que pouco sabemos sobre a recepção do gênero, mas é possível afirmar que, além do público certo no norte, alguns livros também encontram seu lugar entre sulistas.

Cada autobiografia, portanto, percorre caminhos diferentes. Roy lembra que o livro de James Williams, *Narrative of James Williams, an American Slave* (1838), é publicado pela AASS (organização abolicionista), com grande circulação, enquanto o de Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), é publicado pelo próprio esforço do autor, tendo que vender ele mesmo seus livros, até conseguir reconhecimento (e, conseqüentemente, patrocinadores). Já o livro de Northup, que passaremos a tratar mais detalhadamente no próximo subcapítulo, é publicado em 1853 por uma grande editora sem vínculos com o movimento abolicionista. De acordo com Roy, *12 anos de escravidão* é um livro de luxo:

De um ponto de vista puramente prático, nem todos podiam pagar um livro como *12 anos de escravidão*, que custava quatro vezes mais do que uma cópia da *Narrativa da vida de Frederick Douglass*. De forma similar, comprar uma cópia de *12 anos de escravidão* não pressupunha qualquer familiaridade com o movimento contra a escravidão (ROY, 2015, p. 84)¹⁸

Podemos afirmar que as narrativas de escravos chegam a ser lucrativas, tornando o mercado editorial dessas obras muito mais complexo do que imaginamos:

De 1830 até o fim da era escravista, a narrativa de escravos fugidos dominou o panorama literário da América negra pré-guerra, superando o número de autobiografias de pessoas negras livres, sem mencionar a grande quantidade de romances publicados por afro-americanos (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 158).¹⁹

Não devemos esquecer, entretanto, que o estabelecimento do gênero se deve ao esforço de pequenas editoras abolicionistas no norte dos Estados Unidos:

¹⁸ “From a purely practical point of view, not everybody could afford a book such as *Twelve Years a Slave*, which cost four times as much as a copy of *Narrative of the Life of Frederick Douglass*. Similarly, buying a copy of *Twelve Years a Slave* did not presuppose any familiarity with the anti-slavery movement.”

¹⁹ “From 1830 to the end of the slavery era, the fugitive slave narrative dominated the literary landscape of antebellum black America, far outnumbering the autobiographies of free people of color, not to mention the handful of novels published by African Americans”.

Negros livres do norte davam apoio à Associação Anti-Escravista Americana de Garrison, editando jornais, realizando convenções, circulando petições, e investindo seu dinheiro e energia em protestos. Procurando formas de galvanizar a preocupação do público para com o escravo como “um homem e um irmão”, essa geração de abolicionistas radicais, negros e brancos, patrocinou uma nova vertente na era afro-americana, a narrativa de escravos fugidos (GATES Jr.; MCKAY, 2004, p. 158)²⁰

Possuímos, portanto, evidências que nos possibilitam enxergar a origem do gênero e seu desenvolvimento na época em que o sistema escravagista é vigente. Reconhecemos, também, seu valor literário e histórico na atualidade. Contudo, o entretanto, desde o fim da escravidão até recentemente, parece-nos mais nebuloso. A maior parte dos estudiosos sobre o tema concorda que as narrativas de escravos caíram em um tipo de abismo literário, sendo menosprezadas como literatura. Isso se deve, principalmente, pela desvalorização do gênero autobiografias, que parece só reconquistar seu lugar de interesse entre os críticos na década de 1950:

A razão por que a autobiografia se tornou um tópico para a investigação crítica, de uma hora para a outra, nos anos de 1950, nunca foi explicada, mas – como a maior parte dos fenômenos de meados de século – esse novo interesse provavelmente teve algo a ver com o trauma do pós-guerra. Roy Pascal reivindicava que a autobiografia pode ser um caminho para a descoberta de uma verdade mais verdadeira do que o fato histórico, porque ele viveu em tempos em que as pessoas sensatas ansiavam pela vitória sobre os fatos históricos (aquele registro de puras chacinas e holocausto). A ideia de que o crítico, olhando para os fatos pela lente da história de uma vida, pudesse encontrar uma verdade mais profunda para além deles deve ter parecido bela e incrivelmente promissora (BAUER, 2015, p. 151).

A redescoberta das autobiografias de ex-escravos, especificamente, acontece cerca de uma década depois do início da valorização das autobiografias em geral. Roy afirma que, para serem validadas como objeto de estudo, as narrativas de escravos são consideradas um único corpo coerente, o que limita as possibilidades de leitura e análise de tais textos:

Mesmo durante a então chamada era de ouro, as narrativas de escravos não constituíam um gênero monolítico. A redescoberta das narrativas

²⁰ “Searching for a means of galvanizing public concern for the slave as ‘a man and a brother’, this generation of black and White radical abolitionists sponsored a new departure in African American literature, the fugitive slave narrative”.

de escravos, nos anos 1960, e a sua assimilação no cânone literário talvez não tivessem sido possíveis sem a edificação de um monólito: narrativas de ex-escravos precisavam ser apresentadas como um corpo de textos uniformes, facilmente apreensíveis com um número vasto de leitores para poderem ser aceitas como objeto de estudo legítimo. Agora, entretanto, é hora de uma “desagregação criativa” do gênero defendido por Gardner (‘Slave 41’) e Goddu. Os próprios Noah Davis e Frederick Douglass, como citados nas epígrafes deste ensaio, sugerem uma forma de atingir isso: nos concentrando nas formas concretas com que cada autor de narrativas de escravos, com ou sem a ajuda de assistentes, ativistas abolicionistas, ou editoras comerciais, realmente “fizeram livros”. (ROY, 2015, p. 86) ²¹

Entendemos, assim, que o gênero narrativa de escravos é muito mais complexo do que podemos imaginar em um primeiro olhar. O assunto é amplo e muito material sobre ele encontra-se disponível nos Estados Unidos e, neste trabalho, não chegamos, nem de perto, a esgotar o assunto. No próximo subcapítulo, procuraremos discutir mais aspectos das autobiografias de ex-escravos e aprofundar-nos nas questões que se mostrarem mais pertinentes, nos concentrando, como sugere Roy, especificamente em um livro e em um autor, sendo eles, *12 anos de escravidão* e Solomon Northup.

²¹ “Even during their so-called Golden age, slave narratives did not constitute a monolithic genre. The rediscovery of slave narratives in the 1960s and their assimilation into the literary canon might not have been possible without the edification of a monolith: narratives of ex-slaves needed to be presented as a uniform, easily apprehensible body of texts with a vast readership in order to be accepted as legitimate objects of study. Now, however, is the time for the ‘creative disaggregation’ of the genre advocated by Gardner (‘Slave’ 41) and Goddu. Noah Davis and Frederick Douglass themselves, as quoted in the epigraphs to this essay, suggest one way to achieve this: by turning to the very concrete ways in which authors of slave narratives, with or without the help of amanuenses, anti-slavery activists, or commercial publishers, actually ‘made books’”.

1.3. *12 anos de escravidão, de Solomon Northup*

Escrita e publicada em 1853, a autobiografia de Solomon Northup, *12 anos de escravidão* (*12 Years a Slave*, no original em inglês) possui o seguinte subtítulo: “Narrativa de Solomon Northup, cidadão de Nova York, sequestrado na cidade de Washington em 1841, e resgatado em 1853, de uma plantação de algodão perto do Rio Vermelho na Louisiana”. Um aparente resumo do enredo, tal subtítulo, recurso emprestado do romance inglês e muito usado pelas narrativas de escravos, tem a função de passar credibilidade da história e de seu autor ainda na capa do livro. Como discutimos no subcapítulo anterior, as autobiografias de ex-escravos são obrigadas a comprovar a própria veracidade para serem levadas à sério no círculo abolicionista. Já no caso de *12 anos de escravidão*, Roy (2015) afirma que o livro é lançado no círculo editorial de entretenimento, e não há envolvimento direto com o movimento contra escravidão:

Quando publicado em 1854, *12 anos de escravidão. Narrativa de Solomon Northup, um cidadão de Nova York, sequestrado em Washington em 1841, e resgatado em 1853, de uma plantação de algodão perto de Rio Vermelho, na Louisiana* foi a primeira narrativa a ser publicada sob o selo de uma casa editorial comercial – chamada Derby and Miller, uma firma que tinha conseguido certo sucesso através de publicações de biografias, histórias padrões, e livros educacionais e de direito, (...). (ROY, 2015, p. 80)²²

Mesmo distanciando-se das demais edições de narrativas de escravos quanto à sua editoração/publicação, *12 anos de escravidão* mantém as características do gênero, como o previamente mencionado subtítulo na capa. Outra convenção do gênero é o uso de ilustrações. As editoras da época acreditam ser importante, por tratar-se de uma autobiografia, dar um rosto à voz narrativa. No caso do retrato de Solomon Northup, um aspecto que parece chamar a atenção de muitos é a fisionomia calma e contemplativa demonstrada, destoando do clima pesado e tenso do enredo da história:

²² “When it came out in 1853, *Twelve Years a Slave. Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New York, Kidnapped in Washington in 1841, and Rescued in 1853, from a Cotton Plantation Near the Red River, in Louisiana* was the first slave narrative to be published under the imprint of a commercial publishing house – namely, Derby and Miller, a firm that had attained a measure of success through the publication of biographies, standard histories, and school and law publications, [...]”.



SOLOMON IN HIS PLANTATION SUIT.

Solomon Northup

Figura 1.1 Retrato de Solomon Northup
presente na edição norte-americana de *12 Years a Slave* (2013)

Além disso, as ilustrações também servem como comprovação de que o autor realmente existe (muitos anti-abolicionistas questionam a veracidade de todos os fatos narrados, incluindo, muitas vezes, a própria existência do ex-escravo). Novamente, *12 anos de escravidão* vai ao encontro das convenções do gênero. Entretanto, podemos apontar um maior investimento editorial, visto que a edição da Derby and Miller possui nada menos do que sete ilustrações ao decorrer da narrativa. De acordo com Pope:

As ilustrações de *12 anos de escravidão* eram específicas à narrativa de Northup, mas elas também criavam um vocabulário visual da escravidão e de imagens anti-escravistas – uma área que muitos acadêmicos vêm à AAS estudar. Este vocabulário poderia ser utilizado por editores para ajudar a vender o livro (POPE, 2014).²³

Ademais, tal edição ainda dispõe de outros paratextos: uma dedicatória à Harriet Beecher Stowe; um índice detalhado do conteúdo; um trecho do poema “The Task”, de William Cowper (1731-1800); a partitura da música “Roaring River”; e uma seção de apêndices contendo diversas partes de documentos que comprovam a autenticidade de determinados episódios narrados. Entendendo a importância dos paratextos para a obra, passaremos a desdobrar-nos mais atenciosamente sobre eles.

A dedicatória de Solomon Northup é a seguinte: “Para Harriet Beecher Stowe: cujo nome, em todo o mundo, é identificado com a grande reforma: esta narrativa, proporcionando outra *Chave para A Cabana do Pai Tomás*, é respeitosamente dedicada”. Como já comentamos, *12 anos de escravidão* é uma tentativa da editora Derby and Miller de entrar no frenesi que *A Cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe, causara:

Ainda, por mais caridosos que Derby e Miller tenham sido ao lidar com Northup, a publicação da história de *12 anos de escravidão* estava ligada de forma intricada a *A Cabana do Pai Tomás* e a moda que era conhecida como “literatura do Pai Tomás”. (ROY, 2015, p. 81).²⁴

De acordo com Roy, o romance de Stowe, mesmo sendo uma ficção, influencia a forma como diversos episódios da história de Solomon são narrados. Acreditamos,

²³ “The illustrations in *Twelve Years a Slave* were specific to Northup’s narrative, but they also drew on a larger visual vocabulary of slavery and antislavery images – an area many scholars come to AAS to study. This visual vocabulary could be utilized by publishers to help market and sell the book”.

²⁴ “Still, however charitable Derby and Miller may have been in their dealings with Northup, the publishing history of *Twelve Years a Slave* was intricately linked to that of *Uncle Tom’s Cabin* and the vogue for what was then known as ‘Uncle Tom literature’”.

entretanto, que a influência de Stowe não tenha sido direta em Solomon. Tendo sido resgatado em 1853 e publicado *12 anos de escravidão* ainda no mesmo ano, parece-nos pouco provável que Solomon tenha conseguido, em tão pouco tempo, inteirar-se das ondas literárias do momento. O editor David Wilson, que, de fato, coloca as memórias de Solomon no papel, muito provavelmente está mais a par das tendências editoriais e tem uma intimidade maior com o texto de Stowe. Portanto, a dedicatória de *12 anos de escravidão* parece-nos mais uma escolha editorial para atrair o mesmo público que *A Cabana do Pai Tomás* do que um laço emocional de Northup em relação à autora.

Temos, em seguida, o trecho do poema “The Task”, de William Cowper. Olney (1984, p. 50) indica o poeta como ideal para epígrafes, em uma espécie de lista organizacional da estrutura das narrativas de escravos:

Os homens são de tal forma
Presas do hábito e tão afeitos
A reverenciar o que é
Antigo e pode alegar
Uma longa observância
De sua tradição,
Que até mesmo a servidão,
O pior dos males,
Porque legada
De pai para filho,
É mantida e vigiada
Como algo sagrado.
Mas é cabível, ou pode
Suportar o ataque
Da discussão racional,
Que um homem,
Composto e feito,
Como outros homens,
De elementos tumultuosos,
Em quem luxúria
E loucura se encontram,
Tão certo quanto ele é
Senhor do peito
Dos escravos,
Seja um déspota
Absoluto, a se
Autoproclamar o único
Homem livre de suas terras? ²⁵

²⁵ “Such dupes are men to custom, and so prone/ To reverence what is ancient, and can plead/ A course of long observance for its use,/ That even servitude, the worst of ills,/ Because delivered down from sire to son,/ Is kept and guarded as a sacred thing./ But is it fir or can it bear the shock/ Of rational discussion, that a man/ Compounded and made up, like other men,/ Of elements tumultuou, in whom lust/ And folly in as ample measure meet,/ As in the bosom of the slave he rules,/ Should be a despot absolute, and boast/ Himself the only freeman of his land?”

William Cowper foi um poeta inglês envolvido com o movimento abolicionista. “The Task” (1785) é um poema em versos brancos, dividido em seis livros. O trecho acima pertence ao quinto livro, chamado *The Winter Morning Walk*. A mensagem do poema, quando relacionado a *12 anos de escravidão*, não poderia ser mais clara: que direito um homem tem sobre o outro? Da mesma forma como ocorre com a dedicatória à Stowe, é pouco provável que a inclusão do poema de Cowper seja um pedido de Solomon. Como já mencionamos, o poeta seria o favorito para epígrafes do tipo, incorporando a lista de Olney de itens essenciais nas narrativas de escravos. Solomon, ao menos nesse primeiro momento, não tem envolvimento com o movimento abolicionista, indicando pouco contato com tal literatura. Mais uma vez, portanto, podemos supor que este também é um elemento adicionado pelo editor com o intuito de enquadrar a autobiografia dentro do gênero.

Já após o término da narrativa, temos a partitura do gospel “Roaring River”. Diferente da dedicatória e do poema, a presença de uma partitura musical parece ter maior relação com o próprio Solomon Northup, uma vez que, antes de ser sequestrado e depois também, faz bicos tocando violino:

Música era a carreira complementar ideal em tais circunstâncias, entretanto, como nos mostra a história de Northup, ela não o protegeu dos perigos de ser negro nos Estados Unidos. Ele é capturado e escravizado enquanto fazia uma turnê como músico de circo. (LINGOLD, 2013)²⁶

Além disso, sua narrativa mostra como a música é importante durante os anos em cativeiro. Solomon deixa claro seu sentimento, como na passagem a seguir, quando emprega interjeições para falar sobre o violino e a música. Assim, o objeto, de certa forma, exerce papel de personagem na narrativa, chegando a ser usado como sujeito, cujas ações impactam o escravo:

Ai! Não fosse por meu adorado violino, mal posso imaginar como teria suportado os longos anos de escravidão. Ele me apresentou a grandes casas – aliviou-me de muitos dias de trabalho pesado no campo -, fornecia-me utensílios para a minha cabana – como cachimbos, tabaco, um par extra de sapatos, e algumas vezes me afastava da presença de algum patrão duro, para testemunhar cenas de alegria e júbilo. (NORTHUP, 2014, p. 175)

²⁶ “Music was an ideal side-career for someone in such circumstances, though, as Northup’s story shows, it did not protect him from the dangers of being black in the United States. He is captured and enslaved while touring as a circus musician”.

Lingold afirma não existir evidências se “Roaring River” é uma composição original de Northup, ou uma música da área do Rio Vermelho. De acordo com a autora, os escravos são responsáveis por grande troca de músicas e estilos no sul dos Estados Unidos, pois percorrem toda a região, sendo contratados para tocar em diferentes fazendas: “Em vista das descrições de Northup, a partitura cria uma mistura interessante de vários modos performáticos, de populares vocais *folk* (com possível origem nos menestréis), até o *patting*, e o violino”. (LINGOLD, 2013).²⁷

Quanto à letra da partitura, Lingold afirma parecer mal ajustada à melodia, podendo indicar que a música, na verdade, não possui acompanhamento vocal. Além disso, diferente dos gospels populares entre os escravos, a letra de “Roaring River” não tem uma mensagem de consolo ou de anseio pela liberdade. Pelo contrário, a letra evoca a voz de um jovem homem branco desejoso por uma esposa e uma fazenda grande.

De forma geral, a presença de uma partitura musical é um aspecto único que destaca, mais uma vez, a edição de *12 anos de escravidão* das demais narrativas de escravo, tornando-a uma fonte para maiores estudos também na área musical:

Pelo fato de Solomon Northup ter sido um violinista habilidoso e um observador afiado da cultura das plantações, a sua autobiografia é um dos relatos mais relevantes da vida musical durante a escravidão e, até onde eu saiba, a única narrativa de escravos que inclui uma partitura ao seu texto. Portanto, ele preserva de forma audível um registro precioso da arte musical de Northup e facilita um estudo baseado nos sons do violinista negro do século XIX, uma tradição que floresceu durante a vida de Northup (LINGOLD, 2013)²⁸

²⁷ “In light of Northup’s descriptions, the sheet music creates an interesting blend of various performances modes, from popular folksy vocal diddy (with possible origins in minstrelsy), to patting, and fiddling”.

²⁸ “Because Solomon Northup was a highly-skilled fiddler and a keen observer of plantation culture, his autobiography is one of the most substantive accounts of musical life during slavery and, to my knowledge, the only slave narrative that includes sheet music in its text. As such, it preserves in audible form a precious record of Northups musical artistry and facilitates a sound-based study of nineteenth-century black fiddling, a tradition that was flourishing during Northup’s lifetime”.

ROARING RIVER.

A REFRAIN OF THE RED RIVER PLANTATION.



"Harper's creek and roarin' ribber,
Thar, my dear, we'll live forebber;
Den we'll go to de Ingin nation,
All I want in dis creation,
Is pretty little wife and big plantation.

CHORUS.

Up dat oak and down dat ribber,
Two overseers and one little nigger."

Figura 1.2 Partitura do gospel "Roaring River"
presente na edição norte-americana de *12 Years a Slave* (2013)

Finalmente, a seção de apêndices encerra o livro. Funcionando como uma espécie de notas de rodapé, os documentos incluídos tentam comprovar a autenticidade da passagem da narrativa indicada. Temos, por exemplo, as cartas trocadas entre Henry B. Northup, o juiz de paz e o governador do estado de Washington, quando o primeiro tentava investigar o sequestro de Solomon. O recurso de apresentar documentos como esses faz parte das convenções do gênero narrativa de escravos. Interessante notar que edições recentes de *12 anos de escravidão*, como a brasileira, pela Companhia das Letras

(2014), exclui essa seção²⁹. Para Genette, “A duração do paratexto ocorre muitas vezes na forma de elipses, e esta intermitência, voltarei a ela, tem uma estreita ligação com seu caráter essencialmente funcional” (2009, p. 13-14). Como resultado, os elementos paratextuais não se fazem necessários no século XXI, quando o leitor não precisa ser convencido da veracidade dos fatos. Além disso, notamos que o contexto mercadológico é diferente nos Estados Unidos e no Brasil. Isso porque, no primeiro, ainda há um interesse maior nesses paratextos, visto a relevância histórica no mercado interno. No Brasil, o livro é publicado como um epitexto do filme, uma espécie de merchandising, tanto para promover o filme, quanto para aproveitar o sucesso de um na venda do outro produto.

Já o Prefácio escrito por David Wilson é um dos paratextos mantidos. O editor começa justificando a extensão da narrativa, que, de acordo com ele, ultrapassa o imaginado previamente. Além disso, afirma a veracidade dos fatos relatados e que ele mesmo teve acesso a documentos comprovadores. Ao colocar um homem branco no “controle” dos fatos narrados, quase como um auditor, a editora protege a si e a credibilidade da publicação. A voz de David Wilson seria menos questionável do que a do próprio Solomon Northup. Passado o momento de assegurar a insuspeição por parte dos leitores, Wilson tenta, então, afirmar a neutralidade enquanto editor e escritor das memórias narradas por Solomon. Ele encerra o prefácio desculpando-se por qualquer erro de estilo que possa ter cometido, pois tão simplesmente transcreve as palavras de Solomon. É facilmente notável, porém, que *12 anos de escravidão* segue as convenções do gênero narrativa de escravos, e este fato não deve ser creditado ao ex-escravo, mas sim ao editor. Para Olney (1984), o estilo de Wilson, diversas vezes, sobrepõe a narração de Northup:

Quanto à narrativa a que se referem estas frases prefatórias: quando temos uma frase como essa descrevendo Northup entrando em um pântano - [...] - quando temos tal frase, podemos pensar que é muito bem escrito e terrivelmente literário, mas o bom escritor é claramente David Wilson em vez de Solomon Northup. (OLNEY, 1984, p. 59-60)³⁰

²⁹ A edição brasileira também exclui outros paratextos, como ilustrações e a partitura musical.

³⁰ “As to the narrative to which these prefatory sentences refer: When we get a sentence like this one describing Northup’s going into a swamp – [...] – when we get such a sentence we may think it pretty fine writing and awfully literary, but the fine writer is clearly David Wilson rather than Solomon Northup”.

Tomemos por exemplo a estrutura da narrativa utilizada em *12 anos de escravidão* e a dimensão episódica tão característica das narrativas de escravos. Divididos em vinte e dois capítulos, os acontecimentos são narrados como se Solomon estivesse revivendo-os. Temos, portanto, um relato em primeira pessoa, o que permite pausas no enredo para comentários críticos. Como sabemos, Solomon Northup nasce homem livre e assim vive pelos primeiros trinta e três anos. Por ter conhecido a vida fora do cativeiro, consegue observar o sistema escravagista de uma perspectiva diferente dos companheiros escravos. Em certos momentos, até mesmo analisa o comportamento de quem nasce em tal condição:

Mary, uma mocinha alta, com um cabelo preto como azeviche, era apática e parecia indiferente. Como muitos de sua classe, mal sabia da existência da palavra “liberdade”. Criada à sombra da ignorância de um homem rude, ela tinha pouco mais que a inteligência de uma pessoa rude. Era uma daquelas pessoas, como há muitas, que nada temem a não ser o chicote de seu senhor e que não conhecem nenhuma outra obrigação senão obedecer à voz dele. (NORTHUP, 2014, p. 52)

Podemos observar que, em momentos descritivos, mesmo em primeira pessoa, Solomon mantém certa distância quando assume uma atitude analista. Os escravos, como Mary, são o Outro e parecem nem mesmo pertencer a saga do herói-narrador; são importantes enquanto argumentos e contrastes com a história do homem livre injustiçado. Assim, o foco narrativo oscila durante a narrativa: existem dois narradores, o autodiegético, em episódios que afetam Solomon diretamente, e o heterodiegético, em momentos em que se afasta dos acontecimentos para analisá-los, quase como se olhando de fora. No trecho acima, por exemplo, ao usar “Como muitos de sua classe” e “Era uma daquelas pessoas, como há muitas,” Solomon posiciona-se como diferente. Além disso, pouco interage com os outros escravos, com exceção de Patsey, e isso fica evidente com a oscilação do narrador. Essa alternância permite que a narrativa de Solomon apresente diversas impressões e opiniões. Mesmo nos primeiros capítulos, mostrando-se um narrador autodiegético, ele observa criticamente as próprias atitudes do período prévio da vida:

Quando morávamos no United States Hotel, eu frequentemente encontrava escravos que haviam acompanhado seus senhores desde o Sul. Estavam sempre bem vestidos e bem cuidados, levando o que parecia ser uma vida fácil, com poucos problemas a importuná-los. Muitas vezes conversavam comigo sobre a Escravidão. Parecia-me que

quase todos eles acalentavam um desejo secreto de liberdade. Alguns expressavam a mais ardente vontade de fugir e me perguntavam o melhor método de fazê-lo. O medo da punição, porém, que eles sabiam que os esperava quando de sua recaptura e retorno, bastava para demovê-los da experiência. Tendo durante toda a minha vida respirado o ar livre do Norte e consciente de que eu tinha os mesmos sentimentos e afeições que encontram lugar no peito de um homem branco, consciente, além disso, de ter uma inteligência igual à de pelo menos muitos homens de pele mais clara, eu era ignorante demais, talvez independente demais, para entender como alguém poderia se contentar em viver na condição abjeta de escravo (NORTHUP, 2014, p. 23)

Ao falar sobre os escravos, Solomon distancia-se. “Muitas vezes conversavam comigo sobre a Escravidão” indica um interesse unilateral na conversa, ou melhor, um desinteresse por parte de Solomon. “Muitas vezes *conversávamos* sobre a Escravidão” colocaria Solomon em um papel ativo na discussão, o que não acontece, deixando aparente o desejo de não se envolver. Mostra-se quase heterodiegético. Logo em seguida, quando falando sobre a liberdade, Solomon discursa com paixão, demonstra opiniões e sentimentos intensos, pois o conceito de liberdade sim lhe diz respeito. Faz-se autodiegético. Assim, a escravidão e os escravos são uma realidade a qual não deseja pertencer, nem mesmo interiorizar. Isso acontece durante toda a narrativa, mesmo posteriormente, quando obrigado a viver essa realidade.

Como todas as narrativas de escravos, Solomon começa a história contando sua origem. Já vimos anteriormente que esta é uma convenção irônica do gênero, porque, em sua maioria, os escravos desconhecem seu berço. Nesse caso, entretanto, é um pouco diferente. Por ter nascido homem livre, ele tem conhecimento de seu passado e, ainda mais, de sua linhagem familiar. Portanto, o primeiro capítulo de *12 anos de escravidão* dedica-se a contar-nos, merecidamente, como a família de Solomon consegue a liberdade e, principalmente, como ele, ainda na juventude, é capaz de alcançar certo conforto financeiro com sua esposa Anne Northup:

Sempre que voltávamos para casa desses trabalhos com dinheiro no bolso; de forma que, tocando violino, cozinhando e cultivando a terra, logo nos vimos com posses abundantes e, mais ainda, levando uma vida próspera e feliz. Bem, assim teria sido se houvéssemos permanecido na fazenda em Kingsbury; mas chegou a hora em que o próximo passo deveria ser dado na direção do cruel destino que me aguardava. (NORTHUP, 2014, p. 22)

Como é possível observar no trecho acima, as conquistas narradas no primeiro capítulo estão incutidas de prenúncios do que estaria por vir. A todo momento, Solomon

parece fazer questão de mostrar como a dor nos anos de escravidão é intensificada, por ter usufruído da felicidade e dos confortos do homem livre. Assim, o narrador demonstra dominar artifícios de retórica para construir a ambientação do enredo. Relata momentos felizes e prósperos, mas termina o parágrafo com um prenúncio da infelicidade e sofrimento. Não “devemos” ficar felizes com sua felicidade, pois já estamos cientes que durará pouco. A ambientação, portanto, é tensa, mesmo em ocasiões felizes.

Já os segundo e terceiro capítulos concentram-se no rapto de Solomon e nas primeiras agressões sofridas. Obviamente, podemos observar o tom amargo que o texto passa a assumir, como no trecho em que Solomon reflete sobre o papel de Brown e Hamilton, contratadores para uma turnê como violinista, no seu sequestro:

Não sei se foram inocentes da grande maldade da qual agora os considero culpados. Se foram acessórios de minha infelicidade – monstros ardilosos e desumanos na forma de homens – dolosamente me atraindo para longe do lar e da família, e da liberdade, por ouro – aqueles que lerem estas páginas terão os mesmos meios que eu de determinar. Se eles eram inocentes, meu repentino desaparecimento de fato não deve ter sido culpa deles; mas, repassando mentalmente todas as circunstâncias, ainda não consegui agraciá-los com uma hipótese tão favorável. (NORTHUP, 2014, p. 30)

É importante notarmos que, mesmo *12 anos de escravidão* não tendo relação direta com o movimento abolicionista no momento de publicação ³¹, Solomon Northup usa-o como forma pessoal de justiça. Ele mantém nomes e lugares, não os escondendo. Por outro lado, mesmo mantendo sua opinião, coloca o leitor na posição de júri, não sem cutucadas irônicas, pois entende o livro como testemunho. Solomon faz, portanto, uma série de julgamentos morais sobre aqueles envolvidos em seu pesadelo. Com isso, além de tudo, ele traz detalhes sobre a estrutura do mercado escravista presenciado, em um tom de relatório:

Seu nome era James H. Burch, conforme fiquei depois sabendo – um negociante de escravos bem conhecido em Washington; e naquele momento, ou recentemente, ligado por negócios, na condição de sócio, a Theophilus Freeman, de New Orleans. A pessoa que o acompanhava era um simples laçao chamado Ebenezer Radburn, que agia meramente como carcereiro. Esses dois homens ainda vivem em Washington, ou viviam na época em que, voltando da escravidão, passei por aquela cidade, em janeiro último. (NORTHUP, 2014, p. 35-36)

³¹ Posteriormente, foi capitalizado pelo movimento abolicionista.

Outro aspecto interessante é o uso de frases de efeito e comparações, a partir desse ponto da história. Quando Burch sai da sala onde Solomon é mantido prisioneiro, ainda sem compreender completamente a situação, temos a seguinte descrição: “O destino do homem de cor sobre o qual a porta da estreita passagem se fechava estava selado” (NORTHUP, 2014, p. 36). Solomon, então, fala de si em terceira pessoa, chamando-se “homem de cor”, como se vendo a cena, do lado de fora, possibilitasse a melhor compreensão da situação e, conseqüentemente, aumentando a carga imagética da passagem. Quase podemos ouvir o som dessa porta que se fecha.

Os homens mantendo Solomon cativo tentam cruelmente impor-lhe uma nova identidade e condição: “Repetidas vezes afirmei que não era escravo de ninguém e insisti para que ele retirasse minhas correntes imediatamente. Ele tratou de me silenciar, como se temesse que minha voz fosse ouvida”. (NORTHUP, 2014, p. 37). Depois da primeira surra na casa de escravos, Solomon começa a ter consciência da própria negritude, como afirma Bauer (2015). Para a autora, é este o momento ideal para o início das narrativas de escravos, mas, como já afirmamos anteriormente, o caso de Solomon é diferente por seu passado como homem livre. Entendemos, então, que em *12 anos de escravidão*, o reconhecimento da negritude é um marco ainda mais significativo do que nas narrativas de escravos que já nascem cativos, pois evidencia o abismo entre a vida no norte e no sul dos Estados Unidos. Solomon diz nem mesmo ter preocupado-se com seus documentos de homem livre quando parte na turnê com Brown e Hamilton, mostrando como pouco sentia os perigos da própria negritude. Logo em seguida, na casa de escravos de Burch, Solomon afirma que “(...) agora estremecia ao pensamento da aproximação de um homem. Um rosto humano me causava medo, sobretudo, um rosto branco” (NORTHUP, 2014, p. 40). Assim, os olhos de Solomon são abertos para o fato de que ele continua sendo um homem negro, mesmo nascido livre, e isso, nos Estados Unidos escravagista, significa ser menos que um ser humano. É, então, quando vira mercadoria, que Solomon desperta para própria negritude.

Isso posto, começa a jornada até o sul do país, em que Solomon e outros homens são tratados como produtos a serem entregues: “Ao chegar ao barco a vapor, fomos rapidamente precipitados para o compartimento de carga, entre barris e caixotes de mercadorias” (NORTHUP, 2014, p. 47). Solomon, em diversos momentos, usa a analogia como recurso retórico. Nesse trecho, vemos a mais óbvia no sistema escravagista: o ser humano como mercadoria. Em outros momentos também veremos muitas analogias com animais. Interessante notar, entretanto, que Solomon não aplica a

analogia de animais a si. Ele se vê sendo tratado como mercadoria, mas, acima de tudo, recusa a imagem bestial. Isso provavelmente deve-se ao fato de ele se considerar um ser humano mais completo, pois conhece a liberdade, enquanto os demais sim poderiam ser considerados animais, uma vez que lhes faltam “aspectos humanos”.

O grupo passa por duas casas de escravos no caminho, lugares onde a negociações de escravos aconteciam. De acordo com Gould (2010), as narrativas do gênero dedicam um espaço especial para a descrição do capitalismo que rege as transações. Para o autor, explicitar a desumanização do negro é uma necessidade retórica para sensibilizar os leitores: “A convenção do leilão de escravos, além de tudo, justapõe o valor do sentimento humano com o valor financeiro do capitalismo escravagista” (GOULD, 2010, p. 90)³²

No caso de *12 anos de escravidão*, Solomon Northup, conhecedor maior sobre negócios, consegue descrever de forma bastante precisa o sistema capitalista vigente nos leilões de escravos. Ele usa termos como “novo lote” e “inspecionar”, demonstrando familiaridade com venda e compra de produtos:

No dia seguinte muitos clientes vieram para examinar o “novo lote” de Freeman. Ele estava muito falante, tagarelando infinitamente sobre nossas vantagens e qualidades. Freeman nos fazia erguer a cabeça de forma altiva, caminhar de um lado para o outro enquanto os clientes podiam apalpar nossas mãos, nossos braços e nosso corpo, fazer-nos virar, perguntar o que sabíamos fazer, fazer-nos abrir a boca e mostrar os dentes, exatamente do mesmo modo como um jóquei examina um cavalo que está prestes a comprar ou aceitar numa troca. Às vezes um homem ou uma mulher era levado novamente para a cabana pequena no pátio, desnudado e inspecionado de forma mais detida. Cicatrizes nas costas de um escravo eram consideradas provas de uma disposição rebelde ou desobediente, e diminuam seu valor. (NORTHUP, 2014, p. 67)

Mesmo com um relato tão completo do processo, Solomon, mais uma vez, inclui uma analogia. Isso indica a intenção de explicitar a desumanização ao compará-la com um cavalo sendo comprado por um jóquei. Se a descrição em si não for suficiente para chocar, o recurso imagético pode fazê-lo.

Solomon registra valores exatos de certas transações: “Freeman pediu a ele mil e quinhentos dólares por mim” (NORTHUP, 2014, p. 67). Para Gould, “O fato de um romance dar um número exato é significativo, pois traduz a beleza e virtude humanas em

³² “The convention of the slave auction, moreover, juxtaposes sentimental human value with the financial value of slave capitalismo”

termos de dinheiro frio” (2010, p. 90)³³. Dessa forma, os episódios dos leilões têm uma importância inegável à narrativa.

Ainda dentro do episódio do leilão, temos uma das cenas mais comoventes da história: a separação de Eliza e seus filhos. Segundo Gould, “A separação da família torna-se o carro-chefe do instrumento retórico que remove a moral e valor sentimental da troca de valores” (2010, p. 94)³⁴. A descrição detalhada do momento em que uma mãe é separada de seus amados filhos em qualquer situação já é um momento arrasador. No caso de Eliza, seus filhos são levados por motivos capitalistas e pela ambição do homem. Solomon descreve a cena em que Randal é levado sem poupar sentimentalismo:

“Não chore, mamãe. Vou ser um bom menino. Não chore”, disse Randal, olhando para trás enquanto atravessavam a porta. Sabe Deus o que foi feito do rapazinho. Foi uma cena triste de fato. Eu mesmo teria chorado, se tivesse tido a coragem (NORTHUP, 2014, p. 69)

Podemos perceber o esforço do narrador em sensibilizar o leitor ao dar voz ao pequeno Randal. Solomon não apenas descreve a situação, como reproduz as palavras do menino, de forma a manter a característica infantil e inocente da fala. Entretanto, não temos tempo de lamentar as constantes perdas na história, pois logo somos lembrados que a situação ainda é tensa, e que o próprio Solomon não pode mostrar seus sentimentos.

Em *12 anos de escravidão*, temos indícios de que a cena da separação da família também ganha destaque por motivos editoriais. Como já mencionamos, a autobiografia de Solomon Northup é publicada seguindo o frenesi de *A Cabana do Pai Tomás*, em que um episódio similar acontece com, coincidentemente ou não, uma personagem chamada Eliza. A edição de Derby and Miller ganha uma ilustração de última hora retratando a tragédia:

“Separação de Eliza e seu último filho” é particularmente remanescente de ilustrações similares do best-seller internacional *A Cabana do Pai Tomás*, de Eliza atravessando o rio na história, reforçando a conexão entre os dois livros. “Separação de Eliza e seu último filho” não havia sido listada entre as ilustrações em propagandas prévias enquanto o livro estava sendo impresso. Esse acréscimo de último minuto talvez quisesse, ao evidenciar uma mãe-escrava chamada Eliza sendo separada de sua filha, provocar faíscas nas mentes do público-leitor que,

³³ “The fact that the novel gives an exact, numerical value is significant, for it translates human beauty and virtue into the terms of cold, hard cash”.

³⁴ “The separation of the family becomes the chief rhetorical device that dislodges moral and sentimental value from exchange value”.

apenas um ano antes, havia tornado *A Cabana do Pai Tomás* tão popular (POPE, 2014).³⁵



SEPERATION OF ELIZA AND HER LAST CHILD.

Figura 1.3 "Separação de Eliza e seu último filho"
presente na edição norte-americana de *12 Years a Slave* (2013)

³⁵ “‘Separation of Eliza and her last child’, is particularly reminiscent of similar illustrations in the international best-seller *Uncle Tom’s Cabin* of Eliza crossing the river in that story, reinforcing the connection between the two books. ‘Separation of Eliza and her last child’ had not been listed among the illustrations in early advertisements while the book was in press. This last minute addition was perhaps meant to capitalize on the recognition a slave mother named Elia being separated from her child would undoubtedly spark in the minds of a reading public who just the year before made *Uncle Tom’s Cabin* so popular”.

Sem os filhos, Eliza é comprada por William Ford, o mesmo homem que adquire Solomon. Durante todo o período na mesma fazenda, Solomon descreve o sofrimento da colega de forma dramática, chegando até mesmo a usar passagens bíblicas: “Agora ela ‘passa a noite chorando, pelas faces correm-lhe lágrimas. Não há quem a console entre os seus amantes; todos os seus amigos a traíram, tornaram-se seus inimigos’ (Referência ao Livro das Lamentações I,2)” (NORTHUP, 2014, p. 74). William Ford e a esposa compadecem-se do infortúnio de Eliza e poupam-na de trabalhos pesados. Com o passar dos anos, Eliza desaparece da história e só descobrimos seu trágico destino ao final da narrativa:

Aos poucos, Eliza se tornou, disseram, totalmente imprestável, dependente da solidariedade de seus companheiros de servidão para obter um pouco de água e um pedaço de comida. Seu dono não lhe golpeou a cabeça, como às vezes é feito para acabar com o sofrimento de algum animal, mas a abandonou sem cuidados nem proteção para atravessar uma vida de dor e miséria até seu encerramento natural. Quando os escravos voltaram dos campos certa noite, encontraram-na morta! Durante o dia, o Anjo do Senhor, que se move invisivelmente por toda a Terra, fazendo sua colheita de almas expirantes, silenciosamente entrara na cabana da moribunda e a tirara de lá. Finalmente ela se viu *livre!* (NORTHUP, 2014, p. 130)

Novamente, observamos a analogia com o animal, mas, dessa vez, é ainda pior, pois Eliza é tratada com menos dignidade do que um cavalo. Além disso, Solomon emprega mais uma analogia ao relacionar a morte da colega ao próprio ato de colher, como fazem os escravos, mas, aqui, performado por um Anjo do Senhor e pela misericórdia divina.

Eliza não é a única escrava mulher a passar por provações em *12 anos de escravidão*. Uma das personagens mais marcantes é Patsey, jovem escrava na fazenda de Edwin Epps, que sofre com os abusos do senhor e com o ciúme doentio da patroa. Solomon dedica muitas passagens à Patsey e descreve-a como “(...) um animal esplêndido, e, se a escravidão não houvesse amortalhado seu intelecto em uma escuridão absoluta e permanente, seria líder de seu povo” (NORTHUP, 2014, p. 152). Sempre a analogia com animais, mesmo tratando-se de um elogio. Patsey é a melhor colhedora de algodão da fazenda, e seu rendimento é superior ao de muitos outros escravos. O próprio Solomon, até então bem-sucedido em todas as suas funções, não consegue chegar perto dos números de Patsey. Entretanto, suas habilidades não a protegem das perseguições por parte de seus patrões. A jovem chama a atenção de Epps e, conseqüentemente, desperta

a ira da Sra. Epps: “Vítima escravizada da luxúria e do ódio, Patsey não tinha descanso nessa vida” (NORTHUP, 2014, p. 154). Dessa forma, Patsey passa por vários episódios de tortura (física por parte de Epps e psicológica por parte da sua Sra.), resultantes dos conflitos entre o casal:

A pobre moça era realmente um objeto de dar pena. “O velho cara de porco”, como Epps era chamado quando os escravos estavam sozinhos, surrara Patsey mais severa e frequentemente do que nunca. Tão certamente quanto o fato de ele vir bêbado de Holmesville – o que acontecia com frequência naqueles tempos -, ele a açoitava, apenas para gratificar sua senhora; punia Patsey numa extensão quase intolerável por uma ofensa que ele próprio era o único e irremediável causador. Em seus momentos de sobriedade, Epps nem sempre conseguia deixar de cumprir a insaciável sede de vingança de sua mulher (NORTHUP, 2014, p. 160)

Como vemos no trecho acima, Solomon enxerga Patsey como um peão em um jogo sádico entre os senhores. Ela é apenas um objeto. O escravo atribui a culpa unicamente ao Sr. Epps, nem mesmo sua embriaguez justifica seus atos, pois, quando sóbrio, torna-se ainda mais covarde. Solomon e Patsey criam um forte laço de amizade, pois o primeiro comove-se com o sofrimento da jovem. Diversas vezes Solomon protege Patsey, seja tentando acalmar o Sr. e a Sra. Epps, seja ele mesmo açoitando-a para que ela não sinta tanta dor. Quando Solomon é resgatado da fazenda de Epps, Patsey demonstra a reação mais enternecedora, e nosso narrador permite-nos ouvir a voz da moça, sentir seu sofrimento:

“Oh! Platt”, gritou, com lágrimas correndo de seus olhos, “você vai ser livre – vai para longe, nunca mais vamos te ver. Você me poupou de muitos açoites, Platt; que bom que vai ser livre – mas oh! Meu Deus, meu Deus! O que vai ser de mim?” (NORTHUP, 2014, P. 247)

Não sabemos sobre o fim Patsey, pois Solomon nunca mais entra em contato com os colegas de cativeiro depois de voltar ao norte. O final em aberto da jovem escrava é tão simbólico e dramático quanto o fim conclusivo de Eliza. Assim, *12 anos de escravidão* dá voz a essas duas personagens femininas cujas histórias retratam vértices desumanos do sistema escravista. Tais histórias são valorizadas na narração de Solomon e ganham o mesmo grau de importância de suas próprias experiências e tormentos pessoais.

Outros personagens em destaque em *12 anos de escravidão* e que servem como parâmetro de análise crítica a respeito do sistema escravista são os proprietários pelos quais Solomon passa. O primeiro proprietário é William Ford e, de acordo com Solomon, ele é um bom homem, cujos métodos não são excessivamente cruéis. É interessante notar que Solomon não faz uma associação generalizadora entre os proprietários de escravos. Ou seja, para ele, nem todo proprietário de escravos era um homem mau. De acordo com Gould:

O regime de trabalho escravo funciona de acordo com sua própria lógica racional brutal. Em *12 anos de escravidão*, por exemplo, Solomon Northup impugna a desumanidade dos feitores das fazendas, mas prontamente sugere que isto faz sentido econômico sólido” (GOULD, 2010, p. 97).³⁶

William Ford desempenha o papel de pai de seus escravos, como descrito por Coombs (2008). De acordo com o relato de Solomon, Ford é repreendido pelos demais proprietários de escravos por certas condutas. Ele, por exemplo, ensina a Bíblia aos seus escravos. Como discutimos previamente, o usual é proibir o acesso a qualquer tipo de conhecimento, portanto, Ford, dizem seus colegas brancos, “(...) não era feito para ter negros” (NORTHUP, 2014, p. 82). A figura de pai amoroso e justo de Ford incita uma resposta positiva por parte dos seus “filhos”:

Ele, porém, não perdia nada com sua bondade. É um fato mais de uma vez por mim observado que aqueles que tratavam seus escravos de maneira mais leniente eram recompensados com mais trabalho. Sei por experiência própria. Era uma fonte de prazer surpreender o Senhor Ford com uma produção diária maior do que nos era pedida, ao passo que, mais tarde, sob outros senhores, não havia nada que suscitasse um empenho extra a não ser o chicote do feitor (NORTHUP, 2014, p. 82)

É importante lembrarmos, entretanto, que, como afirma Churchwell (2014), “Mas escravos não precisam ser santos ou seus senhores monstros para que a escravidão seja uma atrocidade [...]”³⁷. Nesse aspecto, a narração de Solomon fica controversa: “Penso nele com afeição e, se minha família estivesse comigo, poderia ter continuado a servir esse cavalheiro, sem reclamar, todos os dias” (NORTHUP, 2014, p. 86). Ao ler tal

³⁶ “The slave labor system works according to its own brutal, rational logic. In *Twelve Years a Slave*, for example, Solomon Northup impugns the inhumanity of the plantation’s overseers, but just as readily suggests that this makes sound economic sense”.

³⁷ “But slaves don’t have to be saints or their másters monsters in order for slavery to be an atrocity [...]”

passagem, somos lembrados que este é o relato de um ser humano, repleto de conflitos e contradições, muito além do “bom senso”. Racionalmente, Solomon sabe que a bondade do Sr. Ford não lhe absolve de ser um proprietário de escravos, mas o homem negro não consegue evitar sentimentos positivos pelo senhor, chegando, até mesmo, a defendê-lo perante o leitor, ao justificá-lo pela ignorância.

Após as experiências iniciais no sistema escravista na benevolente fazenda do Sr. Ford, Solomon é vendido, graças a uma crise financeira, à John M. Tibeats, “[...] um homem baixo, intratável, de pavio curto, maldoso. [...] Não tinha lugar na comunidade nem era estimado pelos homens brancos” (NORTHUP, 2014, p. 86). O sofrimento de Solomon, a partir de então, só aumenta. Em um dos episódios mais inquietantes da história de *12 anos de escravidão*, Solomon briga com o novo senhor e acaba por chicoteá-lo. Solomon percebe o erro cometido. O crime impensável de um escravo bater em seu senhor poderia facilmente acabar com sua vida e, de fato, Tibeats tenta enforcá-lo com o auxílio de outros homens brancos. Felizmente, são interrompidos por um feitor de Ford, Chapin, antes de finalizar o trabalho e Solomon acaba permanecendo algumas horas com uma corda no pescoço, pendurado em uma árvore. As reflexões de Solomon acerca deste momento são totalmente diferentes da que há pouco ele fazia sobre a vida de escravo e o sistema escravista na fazenda de Ford:

Nunca antes o sol se mexera tão lentamente no céu – nunca deitara raios tão ferventes e ferozes como naquele dia. Pelo menos foi o que me pareceu. Quais eram as minhas meditações – os inúmeros pensamentos que ocupavam meu cérebro distraído – é algo que não tentarei expressar. Basta dizer que duramente todo o longo dia nem uma só vez cheguei à conclusão de que o escravo do Sul, alimentado, vestido, castigado e protegido por seu senhor seja mais feliz do que os cidadãos de cor livres do Norte. A tal conclusão nunca cheguei. Há muitos homens benevolentes e de boa-fé, porém, mesmo nos estados nortistas, que dirão que minha opinião é equivocada e com toda a seriedade do mundo tratarão de sustentar sua afirmação com argumentos. Ai! Eles nunca beberam, como eu, do copo amargo da escravidão. (NORTHUP, 2014, p. 99)

O mesmo Solomon que afirma poder viver toda a vida como servo do Sr. Ford, agora alega nunca ter pensado na possibilidade de um escravo ter uma vida feliz.

Após outros desentendimentos com Tibeats, Solomon é vendido ao Sr. Epps, cujo caráter abominável já comentamos na discussão sobre Patsey. Sobre ele, devemos ainda acrescentar que “Ele é conhecido como ‘domador de negros’, distingue-se por sua capacidade de destruir o ânimo de um escravo, e orgulha-se dessa reputação, tal como um

jóquei se regozija de sua habilidade de lidar com um cavalo refratário”. (NORTHUP, 2014, p. 149). Nessa descrição, podemos sentir o sadismo do Sr. Epps pela escolha de palavras de Solomon. Primeiro, recebe o título de “domador de negros” que, não ruim o suficiente, como o narrador deixa claro, ensoberbece-o. Solomon, doravante, não poderia deixar de empregar a analogia animal ao “domador de negros”. Entretanto, ele não é o animal, é o humano da analogia, o jóquei, pois tem consciência de sua posição privilegiada e aproveita-a exaustivamente. De todos os proprietários, Epps parece receber maiores críticas por parte de Solomon, talvez por ter sido com quem passa mais tempo, cerca de dez anos. É na sua existência na fazenda de Epps que temos descrições mais detalhadas sobre a vida dos escravos. Solomon parece sentir a responsabilidade de desdobrar-se sobre a rotina de uma plantação de algodão: “Seu [Epps] principal negócio era plantar algodão, e já que possivelmente muitos dos que lerão este livro nunca viram um campo de algodão, uma descrição de seu cultivo pode não ser de todo em vão” (NORTHUP, 2014, p. 133). Dessa forma, Solomon dedica a totalidade do capítulo 12 e partes dos capítulos seguintes para pormenorizar o funcionamento da plantação de algodão e a vida dos escravos.

Um dos temas explorados no Solomon em tal detalhamento é a distribuição de comida dentro da fazenda. De acordo com ele, até os porcos têm prioridade na alimentação, pois recebem milho debulhado para serem engordados, enquanto os escravos mal recebem espigas de milho e, portanto, tornam-se responsáveis pela própria alimentação e conseqüente sobrevivência:

A ração semanal de comida mal bastava para nos satisfazer. Era costume entre nós, como entre todos naquela região, onde a ração termina antes do sábado à noite ou então fica num estado nauseabundo e nojento, caçar guaxinim e cangambás nos brejos. Isso, porém, precisa ser feito à noite, depois que o trabalho do dia é terminado. Há fazendeiros cujos escravos passam meses sem nenhuma outra carne senão a que é obtida desse jeito. Nenhuma objeção é feita ao ato de caçar, ainda mais que poupa o defumadouro e cada guaxinim desatento que é morto significa um tanto poupado do milho armazenado. Eles são caçados com cães e tacos, já que escravos não têm permissão para usar armas de fogo. (NORTHUP, 2014, p. 162)

Além das descrições sobre os aspectos desumanizadores, Solomon também se empenha em relatar circunstâncias mais “felizes” da vida dos escravos na fazenda de Epps. Os domingos, por exemplo, são dias em que os escravos têm a possibilidade de escolher entre descansar ou trabalhar recebendo compensação pelo serviço:

É costume na Louisiana, como presumo ser em outros estados escravagistas, permitir que o escravo tome para si qualquer compensação que ele julgue apropriada para serviços realizados aos domingos. Desse modo, apenas, é que eles conseguem para si algum luxo ou privilégio. Quando um escravo, comprado ou sequestrado no Norte, é transportado para uma cabana em Bayou Boeuf, ele não recebe nem faca nem garfo, tampouco prato, chaleira, peça de cerâmica ou mobília de qualquer natureza ou jeito. Ele recebe um cobertor antes de chegar lá e, enrolando-se nele, pode ficar de pé ou deitar-se no chão ou em uma tábua para a qual seu senhor não tenha uso. Ele está livre para encontrar uma cabaça na qual possa guardar sua refeição, ou pode comer seu milho da espiga, conforme preferir. Pedir ao senhor uma faca, frigideira ou qualquer outro tipo de utensílio receberia como resposta um chute, ou seria considerado uma piada, despertando risos. Qualquer artigo dessa natureza encontrado na cabana do escravo foi comprado com dinheiro de domingo. Por mais injurioso que seja à moral, é certamente uma bênção para a situação do escravo a permissão de desobedecer ao descanso dominical. De outra maneira não haveria jeito de conseguir para si nenhum utensílio indispensável a quem é obrigado a cozinhar para si mesmo. (NORTHUP, 2014, p. 157-158)

Está claro que o sistema escravagista pode ser ainda mais hipócrita, uma vez que domingos de trabalho remunerado, aparentemente algo inofensivo, e até mesmo, uma oportunidade para os escravos terem uma melhor condição de vida, constitui um sistema de exploração dentro de outro. Durante a semana, o trabalho dos escravos pertence ao senhor; trabalham para que possam continuar vivendo. Já no domingo, o trabalho remunerado “opcional” acaba tornando-se imprescindível para a subsistência. Em tom irônico, Solomon descreve garfos e facas serem promovidos a itens de “luxo ou privilégio”. A ironia é explícita em frases como “Ele está livre para encontrar uma cabaça na qual possa guardar sua refeição, ou pode comer seu milho da espiga, conforme preferir”. O escravo jamais *está livre*, nem pode fazer *como preferir*. Quando as opções são limitadas, para não dizer nulas, não pode existir liberdade, nem mesmo em ilusão. Solomon entende a hipocrisia, mas afirma-a como inevitável.

Podemos perceber que Solomon intenciona descrever a vida na fazenda como realmente é, pois não exclui os momentos “felizes” (ou os momentos não tão terríveis) ao relatar, por exemplo, o período de três dias em que os escravos têm direito a descanso no período do Natal:

Nessas ocasiões eles são vistos indo apressados em todas as direções, os mortais mais felizes que se podem ver na face da Terra. São seres diferentes do que quando estão nos campos; o descanso temporário, o breve intervalo do medo e do açoite, produz uma completa metamorfose em sua aparência e atitude. (NORTHUP, 2014, p. 178).

Pela primeira vez em seu relato, Solomon enxerga os colegas escravos como seres humanos. Ele reconhece a diferença que um tratamento mais humano causa e nos permite, também pela primeira vez, que possamos encará-los como semelhantes, sentimos empatia de modo diferente, não como sentimos por um animal com dor, mas como sentimos por outro ser humano em sofrimento. Relatar episódios felizes na vida da fazenda, entretanto, não o torna complacente com o sistema escravagista. Ao contrário, momentos felizes trazem humanidade aos escravos, fazendo com que o leitor possa relacionar-se à figura desses seres capazes de sentir tanto quanto qualquer outro. Temos, por exemplo, o trecho a seguir, no qual Solomon afirma que o Cupido trabalha de forma similar entre brancos e negros:

Duas pessoas entre as quais haja alguma troca afetiva invariavelmente dão um jeito de sentar uma na frente da outra [na ceia de Natal]; pois o onipresente Cupido não deixa de lançar suas setas no coração simples dos cativos. (NORTHUP, 2014, p. 173)

Consequentemente, momentos de felicidade intensificam a contraposição aos momentos de sofrimento: “Assim é a ‘vida sulista como ela é, três dias por ano, tal como a vi – os outros trezentos e sessenta e dois sendo dias de exaustão, medo, sofrimento e infundável trabalho”. (NORTHUP, 2014, p. 178-179). Para Olney (1984), contudo, passagens como essas exibem o estilo de Wilson:

Talvez uma melhor instância do escritor branco/ novelista sentimental que colocou seu estilo polido sobre a história fiel, tal como recebida dos lábios de Northup, seja encontrada nesta descrição de uma celebração de Natal em que uma enorme refeição foi fornecida por um proprietário de escravos para escravos de plantações dos arredores: [...]. (OLNEY, 1984, p. 60)³⁸

Gostaríamos de ressaltar, por outro lado, que durante a descrição da vida na fazenda, a oscilação da posição do narrador é evidente, pois se trata de uma porção da narrativa da qual Solomon distancia-se. Talvez ele o faça por acreditar que assim poderia fornecer um relato mais objetivo. Entretanto, não podemos deixar de sentir certo conflito interno na narração, como se ele não passasse pela mesma rotina que os demais escravos.

³⁸ “Perhaps a better instance of the white amanuensis/sentimental novelist laying his mannered style over the faithful history as received from Northup’s lips is to be found in this description of a Christmas celebration where a huge meal was provided by one slaveholder for slaves from surroundings: [...]”.

Não temos, por exemplo, nenhum evento que envolva Northup na descrição de celebração de Natal.

Após esta série de relatos sobre a rotina, chegamos ao início do fim da história de Solomon. Ainda na fazenda de Epps, Solomon conhece um canadense chamado Bass, um homem solitário com fortes opiniões sobre o sistema escravista. Solomon afirma que Bass é o tipo de pessoa sempre discutindo assuntos polêmicos, como política e religião, e que, incrivelmente, por mais que os outros discordassem dele, consegue sair de discussões sem maiores problemas, por ser uma pessoa cativante. Logo, Bass torna-se conhecido e respeitado na comunidade e Solomon começa a indagar sobre as possibilidades de ele ser a sua oportunidade de buscar a liberdade. Certo dia, Solomon e Bass trabalham juntos em uma construção quando o primeiro decide abrir-se com o novo amigo, contando-lhe sua história. O canadense, compassivo, aceita o pedido de ajuda, acompanhado de um discurso de abnegação, prometendo enviar uma carta para conhecidos no norte:

Ele me cobriu de garantias de amizade e lealdade, dizendo que nunca antes tivera um interesse tão profundo pelo destino de qualquer pessoa. Falava de si mesmo num tom um tanto quanto lamentoso, como um homem solitário, um peregrino no mundo – que estava ficando velho e que não tardaria a chegar ao fim de sua jornada na Terra e deitar em seu descanso final sem amigos ou parentes para chorá-lo, ou para se lembrar dele – que sua vida pouco valor tinha e que doravante se dedicaria à minha libertação e a uma incessante luta contra a detestável vergonha que é a Escravidão. (NORTHUP, 2014, p. 220)

Doravante, Solomon passa os dias imerso em ansiedades e paranoias, pois ao pedir ajuda a Bass, ambos correm risco de serem descobertos. Como já mencionamos anteriormente, os escravos são proibidos de ler e escrever, para não se tornarem uma ameaça. Epps, é claro, não é exceção:

Logo depois de haver me comprado, Epps perguntara se eu sabia escrever e ler. Ao ser informado de que eu recebera alguma instrução nessas áreas da educação, garantiu-me, com ênfase, que se algum dia me pegasse com um livro, ou com uma pena e um tinteiro, me açoitaria cem vezes. (NORTHUP, 2014, p. 185)

A aparição de Bass na narrativa é breve, mas fundamental para a conclusão. No dia seguinte, enquanto os escravos trabalham na plantação de algodão, um carro chega com dois senhores, e um deles se aproxima de Solomon:

Eu me perguntei o que ele poderia querer comigo e, virando-me em sua direção, fitei-o até que ele chegou a um passo de mim. [...]

“Seu nome é Platt, é?”, ele perguntou.

“Sim, senhor”, respondi.

Apontando na direção de Northup, que se mantinha a alguns metros, ele perguntou: “Você conhece aquele homem?”.

Olhei na direção indicada e, quando meus olhos pousaram na sua figura, um mundo de imagens inundou meu cérebro; uma multidão de rostos muito familiares – o de Anne e os das minhas queridas crianças, e o de meu velho pai, já falecido; todas as cenas e todos os conhecidos da infância e da juventude; todos os amigos de outros tempos mais felizes surgiram e desapareceram, voando e flutuando como sombras esmorecentes diante dos olhos de minha imaginação, até que enfim a recordação perfeita daquele homem me voltou à mente e, jogando minhas mãos em direção ao Céu, exclamei, em uma voz mais alta do que proferiria em um momento menos emocionante:

“Henry B. Northup! Graças a Deus – graças a Deus!”
(NORTHUP, 2014, p. 244-245)

Com o resgate de Solomon, a questão da identidade vem à tona. Ainda na casa de escravos em Washington, Solomon aprende que, em sua nova condição, a verdade poderia ser perigosa. Assim, Burch convence-o, com torturas, a assumir uma nova identidade. Durante os doze anos em cativeiro, junto com sua identidade de homem livre nascido no norte do país, seu nome real também lhe é negado. Portanto, ninguém na região do Rio Vermelho conhece-o por Solomon Northup, mas sim por Platt, o escravo. O leitor, ainda no começo da narrativa, provavelmente sente-se impactado pela forma como a identidade é arrancada de Solomon; entretanto, conforme a história progride, a situação acaba suavizando-se, pois quem nos fala é o Solomon narrador, o homem livre, e não o escravo Platt. Acabamos, portanto, esquecendo-nos desse conflito e de suas consequências. É no resgate de Solomon que realmente sentimos os impactos dessa “dupla identidade” no exterior, pois, até então, o conflito ocorre de forma interna, apenas ele tinha conhecimento da própria origem:

Os escravos, totalmente confusos, ficaram observando a cena, boquiabertos e com olhos atentos indicando grande confusão e surpresa. Durante dez anos eu vivera entre eles, no campo e na cabana, suportara as mesmas provações, partilhara a mesma comida, misturara minhas tristezas com as suas, participara das mesmas poucas alegrias; ainda assim, até aquele momento, o último em que eu estaria entre eles, não faziam a menor ideia de meu nome verdadeiro, tampouco era de seu conhecimento qualquer informação sobre minha verdadeira história.
(NORTHUP, 2014, p. 243-244)

Na cena do resgate somos lembrados que o homem que vive na fazenda de Epps é Platt e não Solomon. Os seus companheiros nunca poderiam imaginar que uma pessoa livre se encontra entre eles, na mesma condição. A reação do Sr. Epps também é de estarrecimento e, em seguida, de uma crueldade que comprova a sua natureza perversa:

Dirigindo-se ao sr. Northup, Epps jurou que se tivesse sabido da chegada dele com uma hora de antecedência teria lhe poupado o trabalho de me levar de voltar a Nova York; que teria me mandado para o brejo, ou para algum outro lugar ermo, onde nem mesmo todos os xerifes do mundo me encontrariam. (NORTHUP, 2014, p. 246)

Além disso, temos também as reações de Patsey, que já comentamos anteriormente, e da Sra. Epps. Todas essas diferentes reações trazem de volta ao leitor a sensação de horror pelos doze anos vividos como escravo. Nos parece um último soco no estômago para que não nos esqueçamos do fato de que doze anos foram tirados da vida de Solomon: “Acabara-se o segredo – o mistério fora desvendado. Por entre a nuvem negra e espessa, por cujas sombras escuras e sinistras eu caminhara durante doze anos, rompeu a estrela que ia me conduzir de volta à liberdade” (NORTHUP, 2014, p. 240).

Uma vez reconquistada a liberdade, Solomon começa a viagem de volta ao norte junto com o sr. Northup, responsável pelo resgate. Depois de doze anos, é esperado que Solomon tivesse que se readaptar como um homem livre, entretanto, o que mais chama a nossa atenção é como as pessoas da região do Rio Vermelho lidam com a situação inusitada:

Depois de embarcar no navio a vapor e de pagar nossa passagem por essa cidade, o sr. Northup foi chamado por um oficial da aduana para explicar por que não havia registrado seu serviçal. Ele respondeu que não tinha nenhum serviçal – que, como agente de Nova York, estava acompanhando um cidadão livre daquele estado, da escravidão à liberdade, e não desejava nem pretendia fazer nenhum registro. (NORTHUP, 2014, p. 250)

O próprio Solomon, por outro lado, parece conseguir reassumir a identidade de homem livre assim que deixa o Sul. O irônico, senão trágico, é que, ao chegar ao Norte e abrir um processo contra Burch, Solomon, mesmo sendo novamente livre, tem seus direitos negados por ser negro. A cidade Washington que o traía no começo da narrativa o trai similarmente no final:

Então me ofereceram como testemunha, mas, mediante uma objeção, a corte decidiu que minhas provas eram inadmissíveis. Fui rejeitado apenas por ser um homem de cor – já que o fato de eu ser um homem livre de Nova York não estava em discussão. (NORTHUP, 2014, p. 253)

Em vista disso, Burch acaba inocentado e, como se já não fosse suficiente, tenta virar o processo contra Solomon, declarando que o negro poderia ter vendido a si mesmo como escravo. Solomon rebate veementemente a acusação e passa a falar diretamente ao leitor quando afirma sua inocência, para ter certeza que este não concorde com a possibilidade explorada por Burch:

[...] mas sabedor da verdade, e com total noção de minha responsabilidade declaro solenemente diante dos homens, e diante de Deus, que qualquer acusação ou afirmação sobre eu ter conspirado direta ou indiretamente com qualquer pessoa ou quaisquer pessoas para vender a mim mesmo; que qualquer outro relato sobre minha visita a Washington, minha captura e minha prisão na casa de escravos de Williams que possa estar contido nessas páginas é profunda e absolutamente falso. (NORTHUP, 2014, p. 255)

Passados os julgamentos, Solomon finalmente retorna para casa e reencontra sua família. Mais uma vez, somos lembrados das consequências dos doze anos arrancados dessas pessoas. Solomon precisa, então, atualizar-se de todos os acontecimentos: sua mãe é falecida, sua filha é casada. ele tem um neto chamado Solomon Northup Staunton. A cena do reencontro é comovente, mas como o próprio Solomon afirma, ela “[...] pode ser mais bem imaginada do que descrita” (NORTHUP, 2014, p. 257). Mais interessante do que as emoções em si, é refletir sobre o que a família Northup passara durante mais de uma década, com tantas dúvidas e incertezas:

Elizabeth e Margaret certa feita voltaram da escola – assim Anne me contou – chorando amargamente. Ao perguntar a causa da tristeza, ficou-se sabendo que, enquanto estudavam geografia, a atenção delas foi atraída por uma imagem de escravos trabalhando no algodão com um feitor seguindo-os com chicote em punho. Isso as lembrou dos sofrimentos que seu pai poderia estar enfrentando, e que de fato *estava*, no Sul. Numerosos incidentes como esse foram relatados – incidentes que mostravam que eles ainda se lembravam constantemente de mim, [...] (NORTHUP, 2014, p. 257)

Como sabemos, Solomon publica *12 anos de escravidão* pela Derby and Miller no mesmo ano de seu resgate, portanto, as passagens sobre a vida pós-cativeiro são poucas e somente suficientes para dar uma sensação de conclusão à narrativa. Não se tem muitas

informações precisas sobre o que aconteceu com Solomon e sua família depois disso. Sabe-se que ele realiza algumas turnês para promover o livro, dá algumas palestras e até mesmo tenta adaptar sua autobiografia para os teatros, sem sucesso. Depois de um tempo, desaparece dos olhos públicos e até mesmo a data de sua morte não pode ser afirmada. O livro passa por algumas reedições e, com o passar dos anos, como afirmamos previamente, acaba sendo deixado de lado, só sendo estudado em aulas específicas como as de literatura afro-americana.

Podemos asseverar, entretanto, a relevância de *12 anos de escravidão* dentro do gênero narrativa de escravos e para a literatura afro-americana. Um relato tão pungente sobre o sistema escravista cria uma situação que força o leitor a não apenas saber fatos, mas senti-los. Especialmente por tratar-se da história de um homem nascido livre, o leitor pode mais facilmente projetar-se na figura de Solomon, sentindo a vulnerabilidade da própria liberdade.

No parágrafo final do livro, Solomon posiciona-se de uma forma que pode surpreender o leitor:

Minha narrativa chega ao fim. Não tenho comentários a fazer sobre o tema da Escravidão. Quem ler este livro poderá formar sua própria opinião sobre essa “peculiar instituição”. Como pode ser em outros estados, não tenho intenção de saber; como e na região do rio Vermelho é verdadeira e fielmente delineado nessas páginas. Isto não é uma ficção, nenhum exagero. Se falhei em algo, foi ao apresentar ao leitor de forma exagerada o lado positivo de tudo. Não duvido que centenas tenham tido a má sorte que tive; que centenas de cidadãos livres tenham sido sequestrados e vendidos como escravos e estejam neste momento exaurindo suas vidas em fazendas do Texas e da Louisiana. Mas me abstenho. Castigado e subjugado em espírito pelos sofrimentos por que passei, e grato ao bom Ser por meio de cuja misericórdia fui devolvido à felicidade e à liberdade, espero doravante levar ao mesmo tempo uma vida reta e humilde, e enfim descansar no pátio da igreja onde dorme meu pai (NORTHUP, 2014, p. 258)

Ora, depois de tudo o que nós, leitores, passamos com Solomon durante esses doze anos, ou 258 páginas, parece-nos óbvio que nenhuma declaração é vazia de opinião. *12 anos de escravidão* pode ser publicado por uma editora sem vínculo com o movimento abolicionista; contudo, o relato de Solomon Northup indubitavelmente colabora para a construção de opiniões acerca do sistema escravista, tanto na época de sua primeira publicação, quanto na atualidade.

CAPÍTULO 2

2.1. Os Estados Unidos e a cultura de massa

O cinema é uma mídia de massa, alcançando um número elevado de pessoas de forma rápida e dinâmica. É, portanto, instrumento eficaz no processo de construção ideológica da cultura de massa. Lembramos, ainda, que o cinema norte-americano está inserido em uma indústria, que conhecemos pela metonímia hollywoodiana, constituindo-se, então, de um negócio cujos interesses capitalistas determinam o desenvolvimento dos projetos:

Deve-se notar, porém, que o cinema de Hollywood enfrenta severas limitações no grau com que pode preconizar posições críticas e radicais em relação à sociedade. Trata-se de um empreendimento comercial que não deseja ofender as tendências dominantes com visões radicais, tentando, portanto, conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro de fronteiras preestabelecidas. Portanto, os radicais, de modo geral, são excluídos do cinema de Hollywood, ou então são obrigados a manter suas posições dentro dos limites aceitáveis. O convencionalismo das histórias centradas em personagens individuais, o uso de closes e de plano e contraplano, que vão de uma personagem a outra, o uso de astros reconhecíveis e populares e outros elementos do convencionalismo hollywoodiano tendem, por exemplo, a limitar seus filmes aos parâmetros do individualismo, impedindo retratos positivos de grupos ou coletividades políticas em luta por mudanças. Portanto, é para a cinematografia independente que devemos nos voltar em busca de intervenções políticas progressistas no terreno da cultura cinematográfica americana. (KELLNER, 2001, p. 135)

O primeiro grande marco da história da indústria cinematográfica de Hollywood acontece quando D. W. Griffith (1875-1948), um jovem pobre do Kentucky, é promovido de “extra” à produtor/diretor. Na Biograph, Griffith segue as convenções da época, mas logo seu lado inovador encontra problemas no estúdio. O jovem diretor planeja fazer um filme de proporções inéditas, tanto financeiras quanto em medida de tempo: ele seria muito mais longo do que as plateias haviam visto até então. A Biograph acredita que o projeto é totalmente inviável e que o público o rejeitaria por sua extensão. Mesmo assim, em 1915, Griffith lança *O nascimento de uma nação*, considerado o primeiro filme de longa-metragem (*feature film*):

Em 1915, Griffith lançou o mais longo e espetacular filme que os norte-americanos já tinham visto, *The Birth of a Nation*, que tratava de um tema genuinamente nacional, a Guerra Civil. Foi lançado com grande

estardalhaço publicitário nos maiores palácios de cinema da época. Esse filme começou a estabelecer o longa-metragem como norma e não mais como exceção (MASCARELLO, 2006, p.50)

É com Griffith, doravante, que o cinema norte-americano começa a tomar forma própria. Com o sucesso de *O nascimento de uma nação*, os estúdios passam a produzir longas-metragens e o público de classe média começa a encarar o cinema como entretenimento aceitável e de acordo com os bons costumes.

Além de inovador quanto as técnicas cinematográficas, D. W. Griffith causa furor por causa do conteúdo de seus filmes. Acreditando escrever a história dos Estados Unidos por meio do cinema, as produções do diretor são consideradas extremamente racistas e apologistas à supremacia branca. Ao fazê-lo, Griffith torna-se o primeiro diretor norte-americano a exercer uma posição importante enquanto influenciador do pensamento popular. Assim, surgem questionamentos sobre a influência do cinema na sociedade. De acordo com Kellner (2001), trata-se uma pedagogia cultural, pois os indivíduos são condicionados pelo que assistem. A mídia de massa, portanto, “ensina” um modo de pensar a uma grande parte da população de maneira eficaz e padronizado. A partir de então, codizando as narrativas de Griffith, diversos filmes são repletos de conteúdo preconceituoso e racista, perpetuando uma imagem distorcida de determinados momentos históricos:

Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. (KELLNER, 2001, p. 10)

Com o passar do tempo, seguindo os padrões de pensamento de cada época, os filmes hollywoodianos continuam racistas, mas de forma menos explícita (ainda, porém, o sendo). Narrativas, como, por exemplo, *...E o vento levou* (1939), retratando momentos históricos importantes, apenas o fazem da perspectiva do branco, sempre subjugando os excluídos da hegemonia. A respeito do poder e da influência do cinema no pensamento popular na história, Sklar faz-nos algumas perguntas:

O lugar dos filmes cinematográficos como instrumentos de transformação social pode ser esclarecido formulando-se três perguntas separadas: Quais eram os temas dos filmes norte-americanos e de que maneira se modificou o conteúdo deles? As mudanças verificadas nos filmes coincidiram com mudanças semelhantes na própria cultura, precederam-nas ou seguiram-se a elas? De que maneira se envolveram os próprios filmes nas lutas culturais do período? (SKLAR, 1978, p. 108)

É importante, dessa forma, aprendermos a ler os filmes de maneira política e crítica, como sugerido por Kellner: “Para quem viveu imerso, do nascimento à morte, numa sociedade de mídia e consumo é, pois, importante aprender como entender, interpretar e criticar seus significados e suas mensagens” (KELLNER, 2001, p. 10). Isso porque o cinema pode ser um instrumento de transmissão e construção de ideologias tanto reacionárias, quanto liberais. Doravante, trata-se de um cenário, um campo de batalha, para um conflito. Inicialmente, a ideologia é o meio que a hegemonia encontra que manter a dominação, mas, posteriormente, como aponta Kellner, há uma expansão do conceito, possibilitando que a contra-ideologia, que não deixa de ser uma ideologia, também seja analisada:

Essa expansão do conceito de ideologia ancora a crítica da ideologia com mais firmeza numa análise sociopolítica concreta e historicamente específica, assentando assim a crítica da ideologia no contexto em que realmente ocorre o conflito político. Portanto, vemos a cultura da mídia como um *terreno de disputa* que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade, e não como um instrumento de dominação. (KELLNER, 2001, p. 134)

Passaremos, então, a refletir sobre os filmes com tema da escravidão norte-americana, enquanto um grupo, mas de forma diacrônica. A maioria dessas obras são repletas de mensagens ideológicas da hegemonia, condizentes com o período de sua produção. Chegaremos, por fim, a *12 anos de escravidão*, do diretor Steve McQueen, nosso objeto específico, em que encontramos um discurso diferente dos demais.

2.2. A escravidão no cinema norte-americano

Instrumento ativo da construção do imaginário, o cinema tem a capacidade tanto de refletir quanto de influenciar a sociedade. Ou seja, o cinema reflete o pensamento que determinada sociedade em determinado período e contexto tem sobre determinados temas; por outro lado, como todo movimento artístico, pode romper estereótipos e estimular novas visões. Dessa forma, ao observamos as produções cinematográficas, que retratam algum tema específico, entendendo-as como inclusas em um grupo (cada um pertencente ao seu próprio tempo e contexto), podemos perceber melhor como refletem e influenciam seus contemporâneos:

Um modo de delinear as ideologias da cultura da mídia é ver sua produção *em relação*, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico. Ver os filmes *em contexto* significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas. (KELLNER, 2001, p. 135-6)

De acordo com Rosenstone (2015), na perspectiva de historiador, podemos chamar filmes que olham para o passado de filmes históricos, mesmo nos casos de obras ficcionais. Para o autor, é necessário que passemos a valorizar tais filmes enquanto discurso, ao invés de criticarmos se seriam ou não fiéis à História. Isso porque, mesmo o mais sério dos historiadores não consegue chegar a uma verdade absoluta acerca do passado, pois encontra-se no presente, com convenções, e o passado *per se* é irrecuperável, além de ter apenas uma visão do fato histórico:

[...] o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos [...]. (ROSENSTONE, 2015, 14)

Assim, as noções de verdade tornam-se subjetivas e, a respeito dos filmes, a verdade histórica faz-se metafórica, ao invés de referencial (p. 106) e, conseqüentemente, a ficção, com invenções, é bem-vinda:

É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por elas apresentados, mas, sim, no sentido

abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. (ROSENSTONE, 2015, p. 23)

Portanto, podemos afirmar que, com as verdades metafóricas, cada filme histórico tece um comentário sobre o passado, refletindo o momento sócio-histórico de sua produção em contradiscurso. Nas palavras de Rosenstone:

Em vez de nos concentrarmos (como muitos historiadores) em como os filmes retratam erroneamente o passado ou de teorizarmos sobre o que um filme deveria fazer com o, ou pelo, passado (que é o objetivo de muitas críticas ideológicas) ou sobre como um filme deveria construir a história, é melhor estudarmos primeiro como os diretores de filmes históricos vêm trabalhando desde o século passado. Uma abordagem desse tipo nos ajudará a entender o que é possível na tela, dada as restrições a que os filmes estão submetidos – não apenas as restrições da própria mídia, mas também as impostas pelo ambiente econômico, político e social em que esses filmes são realizados. O estudo do trabalho dos cineastas pode, ao longo do tempo, sugerir quais são as regras de interação com o passado para a história representada na tela. (ROSENSTONE, 2015, p. 61)

No caso do tema da escravidão, como já mencionamos, o cinema ajuda-nos a entender o pensamento de cada contexto de produção, ao refletir e influenciar a sociedade. Para Redmond, “A imaginação cinematográfica da escravidão exibe uma densidade de representações pela qual uma compreensão mais matizada e multissensorial da negritude e do poder pode ser entendida” (REDMOND, 2015, p. 150)³⁹. Destarte, o cinema especificamente hollywoodiano, chamado por Rosenstone de drama comercial, encontra seu lugar em ambientes capitalistas, permeados de interesses econômicos, políticos e morais, explícitos ou não, resultando em um tratamento singular do tema escravidão. Citaremos, a seguir, os filmes comerciais mais significativos que retratam a escravidão. Entendemos que diversas outras películas foram produzidas, mas, para nosso propósito, nos concentraremos nas mais emblemáticas e que, de certa forma, têm uma influência maior na sociedade.

³⁹ “The filmic imagination of slavery displays a density of representations by which a more nuanced and multisensory understanding of blackness and power may be understood”.

Em *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, já apontado como o primeiro longa-metragem *per se*, temos uma primeira tentativa de recontar a Guerra Civil dos Estados Unidos. Para Rosenstone, Griffith é o primeiro cineasta a entender o passado como o tema perfeito para o cinema:

Em 1915, ele [Griffith] afirmou que a maior contribuição do cinema havia sido “o tratamento de temas históricos”, e gostava de mencionar “educadores” que haviam dito (pelo menos, era o que ele afirmava) que um filme pode “infundir em um povo, em uma noite, tanta verdade histórica quanto muitos meses de estudo” (Silva, 1971: 98,99). (ROSESTONE, 2015, p. 28)

Com o tão polêmico filme, o diretor causa alvoroço publicitário, com manifestações contrárias e favoráveis ao conteúdo. Griffith, homem branco de família pobre, educado de acordo com os pensamentos hegemônicos de supremacia branca, faz de *O nascimento de uma nação* um filme que reflete a própria perspectiva, criando, com isso, uma imagem do escravo negro condizente com as convenções vigentes:

(...) Sorlin sugere que, exatamente como as narrativas históricas escritas, os filmes não devem ser julgados em relação ao nosso conhecimento ou às nossas interpretações atuais de um tópico, mas sim em relação ao entendimento histórico da época em que foram realizados. Isso significa por exemplo que, quando condenamos o racismo feroz de *O Nascimento de uma Nação*, o clássico de D.W. Griffith, devemos ter em mente que o filme não era nem uma interpretação pessoal bizarra nem uma interpretação puramente comercial da Guerra Civil Americana e da Reconstrução, mas que, na verdade, era um reflexo razoável da melhor história acadêmica de sua própria época, o início do século XX (Sorlin, 1980: 21, 159, 186). (ROSENSTONE, 2015, p. 43)

Independente de gostos individuais, é inegável que “os filmes de Griffith eram imensamente influentes” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 467)⁴⁰ pelo pioneirismo técnico e narrativo. Rosenstone afirma que todos os filmes históricos comerciais posteriores seriam, portanto, herdeiros de Griffith. Por outro lado, é inegável também o fato de que o filme em questão estabelece como o escravo seria retratado cinematograficamente pelos próximos anos e, conseqüentemente, como a sociedade, em geral, os veria:

⁴⁰ “Griffith’s films were widely influential”.

Hoje, temos de ser cautelosos ao elogiar este filme por causa do seu caráter abertamente racista, repleto de estereótipos cruéis de afro-americanos como pessoas bárbaras, sem instrução e sem cultura. No entanto, a sua representação da Guerra Civil Americana, a sua visão do Sul como vítima das depredações dos ex-escravos e dos oportunidades do Norte durante a reconstrução, a sua exaltação dos integrantes da Ku Klux Klan como heróis do conflito racial e os seus estereótipos (literalmente) terríveis dos afro-americanos eram (infelizmente) reflexos diretos das principais interpretações da época em que o filme foi produzido – não apenas das crenças dos cidadãos nas ruas, mas do saber da mais poderosa escola de historiadores americanos daquele período. Quando o filme foi lançado, Woodrow Wilson, cujas obras históricas são citadas como uma das fontes do filme, estava morando na Casa Branca e, em 18 de fevereiro de 1915, o diretor exibiu *O Nascimento de uma Nação* na mansão presidencial. Sulista de nascimento, Wilson ficou profundamente emocionado com o filme a sua reação – citadas em segunda mão, mas aceita pelos historiadores como mais ou menos autêntica – sugere algo a respeito do saber histórico prevalecente e, ao mesmo tempo, se revela profética a respeito do papel futuro do filme histórico: “É como escrever história com raios. E meu único pesar é que tudo aquilo é terrivelmente verdadeiro” [...]. (ROSENSTONE, 2015, p. 29-30)

Cerca de vinte e quatro anos depois de *O nascimento de uma nação*, o cinema hollywoodiano é arrebatado por outro épico com proporções inéditas: *...E o vento levou* (1939), de Victor Fleming. Baseado no romance homônimo de Margaret Mitchell, o enredo também é construído ao redor dos acontecimentos da Guerra Civil. Ademais, continuamos com a perspectiva do homem branco, especificamente sulista. Rosenstone ressalta que *...E o vento levou* não é um filme histórico, mas sim um drama de época, uma vez que ele:

[...] usa a ambientação exótica do passado apenas como um cenário para romance e aventura. Um filme histórico, por outro lado, interage com aquele discurso fazendo e tentando responder perguntas que, há muito tempo, circundam um determinado tópico. (ROSENSTONE, 2015, p. 74)

Mesmo essa falta de interação com o discurso histórico pode ser usada para uma melhor compreensão do pensamento da época. Ao romantizar a vida nas fazendas do Sul, o filme estabelece o mito das magnólias, em que os escravos são felizes e bem tratados nas fazendas, ainda hoje permanecendo no imaginário de muitos. Esse mito, conseguinte, coloca os acontecimentos históricos em segundo plano, como menos importantes frente à aura romântica. Podemos alegar que, em sua contemporaneidade, a sociedade ainda não incentivava a discussão do tema escravidão, por não a entender como uma questão mais complexa do que “contra” ou “a favor”. Em 1939, os Estados Unidos ainda não haviam

encarado de frente os problemas raciais deixados pelo sistema escravagista, o que só aconteceria mais abertamente na década de 60, com o Movimento dos Direitos Civis dos Negros. Doravante, os escravos, em *...E o vento levou*, são meros coadjuvantes das aventuras de Scarlett O'Hara, mesmo tratando-se da guerra que definiria seus destinos. Eles são, em sua maioria, retratados como tolos e ingenuamente servís. Coombs (2008) afirma que, na literatura, o escravo também é retratado como infantil, com a criação da figura do Sambo. Para ele, “[...] essa vida de dependência criou características infantis em vários escravos e ensinou-os a rejeitarem o próprio passado para adotar os valores dos senhores”. Assim, personagens como Prissy, jovem escrava da família O'Hara, medrosa, mentirosa e infantil, contribuem para o estereótipo do Sambo, reflexo do pensamento da sociedade escravocrata. Já Mammy, escrava que cuida diretamente dos O'Hara, mais especificamente de Scarlett, é retratada como plenamente fiel aos senhores, não tendo, por conseguinte, vida ou preocupações particulares. Interessante notar como a escrava, por diversas vezes, diz que o comportamento de Scarlett não é adequado, que ela deveria comportar-se como uma senhorita respeitável. Falas assim vão ao encontro do retrato de uma escrava modelo de acordo com o pensamento da época, que vive de acordo com os padrões dos patrões, negando a própria identidade.

Há um período, de cerca de 50 anos, em que nenhum filme significativo comercialmente sobre o tema é lançado. Podemos entender a ausência como um silêncio cujas causas podem ser diversas: falta de incentivo, falta de espaço, ou, até mesmo, receio. Kellner associa o desinteresse de Hollywood por filmes do tipo a motivações políticas:

[...] enquanto a relativa ausência de narrativas dramáticas sobre negros no cinema de Hollywood na era Reagan pode ser interpretada como resistência dos conservadores às reivindicações de igualdade racial e aumento do poder por parte dos negros. (KELLNER, 2001, p. 137)

Nesse período, por outro lado, surgem produções televisivas que contemplam o tema escravidão, como uma adaptação de *12 anos de escravidão*, intitulada *Solomon Northup's Odyssey* (1984) e o sucesso sem precedentes de *Roots* (1977), que comentaremos com mais detalhes no Capítulo 3.

Já mais para o fim do século XX, dois filmes parecem indicar um início de mudança de pensamento: *Tempo de glória* (1989) e *Amistad* (1997). No primeiro, de Edward Zwick, temos a história de um batalhão formado por negros, em sua maioria ex-escravos fugidos, a combater na Guerra Civil. Retratando um aspecto até então pouco

discutido da Guerra Civil, especialmente no cinema, o filme mostra um capítulo da história que, de fato, envolve os negros ativamente:

Para aqueles que se interessam por precisão histórica, *Tempo de glória* foi aclamado como um grande filme, uma espécie de corretivo para a visão da guerra pontuada de plantações, magnólias e escravos leais criada por *E o Vento Levou* e pela longa tradição de retratos românticos do Sul antes da Guerra Civil Americana. (ROSENSTONE, 2015, p. 66)

Temos personagens negros que, deveras, têm participação na narrativa, como Trip e John Rawlings. O filme, inspirado em acontecimentos reais, possui personagens que fizeram parte da história, como o Capitão Robert Shaw e até mesmo Frederick Douglass. Entretanto, há personagens e momentos ficcionais, o que, para Rosenstone, não diminui o valor enquanto filme histórico, mas, pelo contrário, torna-o “uma experiência negra mais ampla na Guerra Civil” (p. 73). Os personagens ficcionais, por exemplo, representam individualmente diferentes aspectos da negritude na guerra, o que torna a experiência mais completa, mesmo tratando-se de verdades metafóricas. Por outro lado, o papel principal ainda é dado ao Capitão Robert Shaw, que funciona como uma espécie de centro gravitacional para as histórias dos negros do filme, que acabam se tornando secundárias.

De forma semelhante, *Amistad*, de Steven Spielberg, cuja narrativa conta a história real (aqui, novamente, preenchida de momentos e personagens ficcionais) do navio negreiro que dá nome ao filme, a presença do negro faz-se mais acentuada. Desde as tentativas de captura, até a rebelião no navio, os negros não são mais retratados como passivos e subservientes, mas sim seres humanos com personalidades próprias e, acima de tudo, pensantes. Por outro lado, uma vez que chegam aos Estados Unidos, cujas língua e cultura lhes são desconhecidas, os negros tornam-se coadjuvantes, tratados como a problemática do enredo, e os personagens brancos, como o advogado Roger Sherman Baldwin e o ex-presidente John Quincy Adams, assumem o papel principal.

Gostaríamos de fazer uma espécie de parênteses, a fim de mencionar as diversas adaptações de *A Cabana do Pai Tomás*, que acontecem constantemente na história do cinema e da televisão: 1903, dirigido por Edwin S. Porter; 1927, por Harry A. Pollard; 1987, por Stan Lathan, entre outras e sem contar as muitas versões. A narrativa de Harriet Beecher Stowe é até mesmo adaptada para desenhos animados, como *Mickey's Mellerdrammer* (1933), da Disney. *A Cabana do Pai Tomás* parece ser uma espécie de mito constituinte na cultura dos Estados Unidos, mesmo sendo um trabalho de ficção, e

continua sendo contado e recontado através história. Consequentemente, por mais polêmica que tenha sido em sua primeira publicação, a história do Pai Tomás e dos demais escravos, de certa forma, já foi digerida e absorvida pela sociedade norte-americana. É preciso, então, que outras narrativas também recebam o devido espaço e tratamento, para que a discussão sobre a escravidão não se torne jamais conformista.

Parece-nos que até então não havia espaço no cinema⁴¹ para histórias sobre a escravidão norte-americana, ou, ao menos, que se passassem neste período histórico, com *protagonistas* negros não-conformistas, implicando na exclusão da perspectiva dos mesmos. Em 2013, dois filmes norte-americanos marcam uma transição significativa quanto aos protagonistas negros, indicando uma mudança também no pensamento da sociedade: *Django livre* e *12 anos de escravidão*. *Django livre*, de Quentin Tarantino, é um *western* situado no período da escravidão e tem como personagem principal o ex-escravo Django, que luta para reencontrar a esposa, ainda em cativeiro. O filme, apesar de criticado por suas características “fantasiosas” e caricaturescas, ganha méritos por retratar a escravidão de forma audaz e pouco conivente com os estereótipos até então usados (o que comprova a afirmação de Rosenstone de que a ficção pode ser bem utilizada por um filme histórico). Ao remover o ex-escravo Django da posição de vítima e colocá-lo como um herói no resgate da mulher, portando armas e munição, deixa de ser marginalizado na própria história e sua perspectiva prevalece.

Por sua vez, *12 anos de escravidão*, de Steve McQueen, que será estudado de forma mais minuciosa a seguir, tem o afro-americano Solomon Northup como protagonista, e, apesar de vitimado, recusa o papel de vítima, sendo o herói da narrativa. Além disso, por tratar-se de uma adaptação de uma autobiografia, a narrativa segue mais diretamente a perspectiva de Solomon, concedendo o direito a um escravo de contar a própria visão do sistema escravagista, algo até então inédito no cinema. Passaremos, no subcapítulo 2.3, para um estudo aprofundado dos aspectos que diferenciam *12 anos de escravidão* dos demais filmes sobre esta “instituição peculiar” norte-americana. Poderemos, assim, refletir sobre a conjuntura de tal produção e suas implicações na indústria cinematográfica e na sociedade de modo geral, como, por exemplo, na realização do filme *O nascimento de uma nação* (2016), de Nate Parker, visivelmente influenciada pelo filme de McQueen, como será explicitado no subcapítulo 3.3.

⁴¹ Como já mencionamos, na televisão, entretentes, filmes televisivos e séries populares, como *Roots* (1977) e *Solomon Northup's Odyssey* (1984), contemplam histórias com protagonistas escravos.

2.3. *12 anos de escravidão*, de Steve McQueen

Lançada em 2013, a adaptação cinematográfica homônima à autobiografia de Solomon Northup, tem como diretor Steve McQueen, homem negro nascido na Inglaterra. Em diversas entrevistas, McQueen é questionado tanto sobre ser um homem negro dirigindo um filme sobre escravidão, quanto sobre ser um homem britânico dirigindo um filme sobre a escravidão norte-americana. Vale frisarmos, aqui, a resposta dada a Gates Jr., em entrevista:

A única diferença entre um cineasta afro-americano e eu é que, em certo estágio da minha vida, tive uma educação gratuita. Gratuita, gratuita, gratuita! Eu tive possibilidades enquanto, acredito, muitos afro-americanos tiveram limitações. (GATES Jr., 2014, p. 190)⁴²

McQueen, portanto, atribui a possibilidade de desenvolver um projeto como *12 anos de escravidão* ao fato de ter acesso à educação, algo que talvez não tivesse acontecido se fosse estado-unidense. Além disso, McQueen afirma que sua família, mais precisamente a avó, era escrava. É, doravante, inegável o vínculo com o tema, algo que vinha provocando seus instintos cinematográficos:

O que aconteceu foi que, desde o começo, eu queria contar uma história sobre a escravidão. Eu sentia que existia um buraco no cânone do cinema. Além disso, eu às vezes sinto que a escravidão desapareceu da discussão, que ela não é mais vista com importância que lhe é devida. (GATES Jr., 2014, p. 186)⁴³

Quando descobre o livro de Solomon Northup, o cineasta entende a importância do projeto: um homem livre cuja liberdade lhe é tomada despertaria a empatia de qualquer ser humano, especialmente do norte-americano. Ao ler a autobiografia, McQueen compreende que o buraco no cânone do cinema, é também, de certa forma, um buraco na sociedade em geral:

⁴² “The only difference between me and an African American filmmaker is that, at a certain stage of my life, I had free education. Free, free, free! I had possibilities where I think a lot of African Americans had limitations”.

⁴³ “What happened was that, from the beginning, I wanted to tell a story about slavery. I just felt there was a hole in the canon of cinema. Also, I sometimes feel that slavery has disappeared from the discussion, that it’s not looked at in a way that it is deemed important”.

Quando eu primeiro li o livro, fiquei tão bravo e chateado comigo mesmo. Por que eu não conhecia esse livro? Então eu percebi que ninguém conhecia esse livro. Eu tinha que torná-lo um filme. Então isso se tornou a minha paixão. (GATES Jr., 2014, p 186)⁴⁴

O projeto de McQueen conta com o roteirista afro-americano John Ridley para a adaptação do texto, que rende à Ridley diversos prêmios, incluindo o Oscar de Melhor Roteiro Adaptado:

Ele [McQueen] também se beneficiou fortemente da adaptação cirúrgica do escritor-dramaturgo-roteirista John Ridley (...), que, mesmo permanecendo muito fiel aos incidentes esboçados na narrativa de Northup, elaborou um trabalho de implacável intensidade cinematográfica. (DOHERTY, 2013)⁴⁵

Como resultado da parceria entre Ridley e McQueen, *12 anos de escravidão* surge como uma força a ser reconhecida, como, de fato, o foi. Passaremos, agora, à análise da narrativa do filme, mencionando, quando pertinente, também os aspectos formais e estruturais.

O filme inicia, como acontece na maioria das adaptações cinematográficas de livros de não-ficção, com a frase “Este filme é baseado numa história real”. O espectador mais informado pode saber que a narrativa de *12 anos de escravidão* vem da autobiografia homônima de Solomon Northup; entretanto, como já mencionamos, este é um livro pouco conhecido na época do lançamento do filme. Aqui, portanto, a convenção cinematográfica faz-se necessária. É importante ressaltar que, apesar de ser baseado em uma autobiografia, não há, no longa, nenhuma narração em *voice-over*⁴⁶. Mudar a narração do livro, de primeira pessoa, para uma narração sem *voice-over*, é uma escolha consciente de adaptação para diminuir o sentimentalismo, além de possibilitar que, no filme, o espectador sinta a oscilação da posição do narrador, semelhante ao que acontece no livro, como mencionado do Capítulo 1. Estamos assistindo a saga de Solomon, mas o próprio também assiste a vida dos demais escravos na fazenda. Causa-nos, de certa forma, um incômodo, como se não pudéssemos, em diversos momentos, entender o que ele pensa,

⁴⁴ “When I first read it, I felt so angry and upset with myself. Why didn’t I know this book? Then I realized no one I knew this book. I had to make this into a film. So it became my passion”.

⁴⁵ “He has also benefitted mightily from the surgical adaptation by the African American novelist-playwright-screenwriter John Ridley (...), who, while remaining very faithful to the incidents outlined in Northup’s narrative, crafted a work of relentless cinematic intensity”.

⁴⁶ O termo “*voice-over*” refere-se a uma narração diegética, porém extrínseca à cena. A voz narrativa pode pertencer ou não a um personagem do enredo.

como explicitaremos com a figura 2.25, mais adiante. Por outro lado, Solomon Northup encontra-se presente em todas as cenas, indicando e retornando à relação com a narrativa de testemunho. As características do cinema, entretanto, possibilitam outras perspectivas, não apenas a de Solomon. Em diversos momentos, a câmera enquadra imagens mais amplas do que o próprio olhar de Solomon, permitindo que o espectador tenha um alcance maior de informações.

A história começa com a imagem de Solomon Northup, já na condição de escravo, ao lado dos companheiros, em uma plantação de cana-de-açúcar. Diferente do livro, o filme, portanto, inicia a narrativa em *media res*. Por tratar-se da primeira cena, a imagem da escravidão tem um visual mais impactante e marcante, o que poderia indicar uma tentativa de estabelecimento do tom do enredo logo no início. Vemos, em seguida, um homem branco, provavelmente o feitor da fazenda, ensinando os negros a cortarem a cana-de-açúcar, trabalho assumido por eles enquanto cantam.



Figura 2.1 1'05"

Nas cenas seguintes, temos um vislumbre da vida dos escravos, voltando do trabalho, dormindo amontoados no chão da cabana e seguindo a rotina. Enquanto almoça, na varanda da cabana, Solomon parece observar o prato de comida, enquadrado em um *close-up*⁴⁷. Percebemos, portanto, haver alguma relevância nesta imagem, pois apenas objetos e pessoas cujos detalhes são importantes aparecem em *close-up*. Em outra cena, Solomon parece afiar um pedaço de madeira, assemelhando-o a uma pena. Esse objeto

⁴⁷ O termo “*close-up*” designa uma distância pequena em relação ao objeto. No caso de pessoas, a parte superior do corpo ganha destaque, favorecendo as expressões faciais. Já no caso de objetos, os detalhes devem ser aparentes. (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 190)

volta à cena já dentro da cabana, à noite, pois enquanto os demais escravos dormem, Solomon tenta usar o objeto, com o suco das amoras de seu almoço, para escrever uma carta em um pedaço de papel. A tentativa, infelizmente, não é bem-sucedida pois a “tinta” não adere ao papel. Temos, como resultado, um *close-up* do rosto de Solomon, cuja expressão é, obviamente, de frustração.

Solomon, deitado no chão da cabana à noite, é abordado sexualmente pela mulher ao seu lado. Ele parece inicialmente surpreso, mas logo sensibiliza-se e permite que a mulher use a mão dele para estimular-se. No final do ato, ela vira e chora, e ele também parece pesaroso. Lembremos que essa cena não está presente na narrativa original de *12 anos de escravidão*. Escrita no século XIX, a autobiografia não inclui nenhum relato da vida sexual dos escravos, algo inegavelmente existente. Doravante, na adaptação, há o esforço de complementação do relato. Hoje, as pessoas conseguem aceitar tal cena. Não há, portanto, uma tentativa de camuflagem dos pormenores; pelo contrário, parece que, aqui, eles são destacados e evidenciados.

Além disso, a cena tem um impacto ainda maior quando contraposta com a seguinte: Solomon deitado em uma cama com lençóis brancos, vestindo um pijama, ao lado da esposa, Anne, também de pijamas e com os cabelos bem arrumados. O casal olha-se com ternura e, mesmo com os dois em silêncio, é possível sentir confiança entre eles. Aqui, a ternura dos olhares é distinta pela contraposição dos olhares sexuais e culpados trocados entre Solomon e a escrava na cabana. Outro ponto interessante na comparação entre as duas cenas é a posição da câmera em relação aos casais. Na cabana, Solomon e a escrava encontram-se na horizontal em relação à câmera, vistos de um plano aéreo. Já com Anne, Solomon encontra-se na vertical, mesmo visto de um plano aéreo. Poderíamos interpretar o olhar do nosso narrador-câmera de diversas formas, mas nos limitaremos à mais óbvia e menos subjetiva: a câmera evidencia o contraste entre as duas situações, introduzindo, a partir de então, a história em ordem cronológica. Testemunharemos, assim, a porção da vida prévia em liberdade de Solomon tendo em mente o contraste com sua vida de escravo.

Ingressamos na vida rotineira do homem negro nascido em liberdade no norte dos Estados Unidos, com família e sonhos. Além disso, somos apresentados a dois elementos constantes durante toda a trajetória de Solomon: o violino e a música. Na primeira vez

que vemos o violino, temos um *close-up* extremo⁴⁸ do objeto sendo manuseado. Esse enquadramento torna sua significância mais subjetiva; há um sentimento de reverência e apreciação. Durante todo o filme, podemos perceber que o violino exerce esse poder sobre Solomon, sendo algo presente mesmo durante os anos como escravo. Presenciamos, então, cenas de Solomon trabalhando como violinista, sua casa, seu relacionamento amoroso com os filhos e com a esposa. Destacamos, neste momento, as características de *mise-en-scène*⁴⁹ que evidenciam o padrão de vida da família Northup: vestes elegantes, casa confortável (com proeminência de elementos brancos, como as roupas, lençóis, travesseiros, entre outros, que contrastam com o aspecto “encardido” da vida de escravo).

Anne e as crianças preparam-se para viajar, visto que ela trabalhará um período como cozinheira em um hotel. Apesar da profissão relegada a pessoas de camadas sociais mais baixas, Solomon orgulha-se da esposa, pois seu trabalho é requisitado em lugares requintados. O marido, então, permanece sozinho em Saratoga, caminhando calmamente pela cidade, com vestes elegantes e modos polidos. Durante o passeio, Solomon é cumprimentado educadamente pelas pessoas que passam, demonstrando como, de fato, usufruía de uma vida de cidadão do Norte. Ele é, então, abordado por um conhecido que o apresenta a dois jovens com interesse em contratá-lo para uma turnê como violinista de um espetáculo itinerante. Receoso a princípio, Solomon logo é seduzido pelos homens, que o levam para jantar em um restaurante luxuoso. É interessante notar a soberba presente na cena: Solomon come, bebe, conversa e ri prazerosamente, e parece sentir um pertencimento ao ambiente. Os dois homens, percebendo isso, incitam-no. Aqui, a *mise-en-scène* estabelece a atmosfera de forma a evidenciar a ostentação como tentadora e corrupta: rodeado pelo luxo, Solomon torna-se pedante.

⁴⁸ O termo “*close-up* extremo” designa uma distância muito pequena em relação ao objeto filmado. Apenas uma parte do objeto ou da pessoa é mostrada, de forma ampliada. Essa técnica aumenta a sensação de olhar subjetivo. (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 190)

⁴⁹ O termo “*mise-en-scène*” refere-se a todos os elementos encontrados dentro de um quadro cinematográfico, incluindo o cenário, a iluminação, o figurino e maquiagem, e até mesmo os atores e a encenação (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 113)



Figura 2.2 10'50"

A cena seguinte dá um salto temporal, com Solomon dentro de uma cela escura, em roupas de baixo e acorrentado. A elipse temporal, neste caso, ressalta a confusão em que se encontra e permite que nós também fiquemos confusos com a situação. Solomon tem *flashbacks*⁵⁰ que se intercalam com a cena na cela, lutando contra as correntes. Entendemos, portanto, que, aos poucos, ele tenta reconstruir os acontecimentos da noite anterior. Importante, mais uma vez, repararmos na contraposição entre as cenas em *flashback* da noite luxuosa e as cenas na escuridão fria da cela. Os sons alegres do restaurante, por exemplo, são contrapostos ao som das correntes, que parecem amplificadas pelo vazio da cela. No último *flashback* da sequência, os dois homens colocam Solomon na cama do hotel e têm uma conversa que não deixa suas intenções claras. Na autobiografia, Solomon diz não poder afirmar com certeza se eles estavam envolvidos no sequestro. O leitor, doravante, acaba tirando as próprias conclusões e, na adaptação, de forma semelhante, ao presenciarmos a conversa fragmentada entre os homens, acabamos inevitavelmente suspeitando de seus caracteres.

Terminados os *flashbacks*, Solomon aquietar-se por alguns segundos na cela, como se estivesse tentando fazer as lembranças terem sentido. Logo, dois homens entram e Solomon levanta-se para confrontá-los. Anuncia sua identidade e pede explicações. Um dos homens, entretanto, afirma que o negro é um escravo fugido da Geórgia e os dois discutem. O outro homem, por sua vez, puxa as correntes, forçando Solomon ao chão: ele deve aprender que é inferior. O primeiro, então, bate em Solomon com uma tábua e depois

⁵⁰ O termo “flashback” refere-se a uma parte anterior da história apresentada fora da ordem cronológica linear do enredo. (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 79)

com um chicote, enquanto afirma que ele é um escravo. O enquadramento dessa cena é significativo: a câmera está posicionada no chão, perto de Solomon de joelhos, com um ângulo para cima, para incluir o agressor. Esse posicionamento evidencia as relações de poder entre os dois, como uma espécie de aula de submissão para Solomon. Ademais, o uso da luz também nos fala muito quanto as posições de cada um, uma vez que o sol ilumina o rosto do homem branco, deixando claro suas expressões bestiais enquanto bate em Solomon que, no chão, recebe pouca luz do sol. De forma simbólica, é o momento de reconhecimento da própria negritude, como apontado por Bauer (2015). A partir deste momento, Solomon passa a viver na escuridão da escravidão.

Os dois homens deixam Solomon e retiram-se. Ele, então, vai até a pequena janela da cela e grita por socorro. A câmera, posicionada no exterior da janela, começa com um *close-up* do rosto de Solomon e vai distanciando-se, chegando a uma panorâmica da cidade de Washington, reconhecida claramente pela Casa Branca. Ao mesmo tempo, ainda podemos ouvir os gritos de Solomon, tornando a imagem da cidade assustadora, pois enquanto a vida transcorre rotineiramente na cidade que representa os direitos garantidos pela Constituição dos Estados Unidos, somos testemunhas da injustiça feita a um homem livre.



Figura 2.3 16'10"

Presenciamos, depois, Solomon lavando-se no quintal da casa de escravos, junto com outros homens e um menino. Com todos nus para o banho, podemos ver, pela primeira vez, as costas de Solomon marcadas pelas chicotadas recebidas. Destacamos que a câmera não foca especialmente nas costas dele, cabendo ao espectador perceber esse

“detalhe”. Ao fazê-lo, entendemos que McQueen opta por não encobrir esse aspecto desagradável, mas também decide não o romantizar, o que poderia ter acontecido caso tivesse dado uma atenção maior às feridas. O diretor mantém-se fiel à abordagem realista: a crueldade figura-se rotineira para as vítimas. O menino, enquanto isso, pergunta incessantemente pela mãe. Solomon, já aprendendo como comportar-se nessa nova situação, pede que o menino se cale, enquanto lhe ajuda a lavar-se.



Figura 2.4 17'36"

Já vestidos, os mesmos homens e o menino encontram-se sentados em um canto do quintal, conversando. Os três homens discutem as possibilidades de resgate e fuga. O mais interessante, entretanto, é o menino, que brinca com um galho seco. Ele encontra-se de costas para a câmera e parece alheio à conversa. Esse posicionamento parece ilustrar a condição da criança: a inocência infantil em meio à barbárie. A conversa é interrompida pela chegada da mãe do menino, Eliza, e da irmã. Mais uma vez, apesar de comovente, a cena não é romantizada. Sem demora, aprendemos, porém, que a família de Eliza percorrerá o mesmo caminho infeliz de Solomon. Eles são acordados no meio da noite e levados sorratamente, em um clima de tensão evidenciado pela música que vai se agravando, para uma carroça e depois para um barco. Já no barco, são colocados no porão, junto com outras pessoas negras, em situação semelhante. Solomon conversa com um dos homens negros que os acompanha quando um homem branco entra no porão. Com sua entrada, a música volta a agravar-se, deixando óbvio o estresse causado pela presença do branco. Temos, então, um *close-up* de um homem negro usando uma mordança e a imagem é perturbadora, pois não entendemos como a engenhoca funciona. Isso realça o fato de

nosso repertório visual da escravidão ser tão limitado e insuficiente, por falta de contato com tais elementos, para compreendermos sua magnitude, causando um desconforto impactante no espectador contemporâneo. Uma vez que a mordaça é retirada pelo homem branco, o escravo conversa com Solomon e o colega sobre as possibilidades de tomarem o barco. As imagens, ao serem apresentadas seguidas (o homem na mordaça e o mesmo homem tentando convencer os outros a se rebelarem), acentuam o sentimento de inconformismo: o uso da mordaça, uma espécie de lição para que se calasse, acaba fazendo-o falar e tomar iniciativas. Apesar de escravos, não se aceitam como submissos.

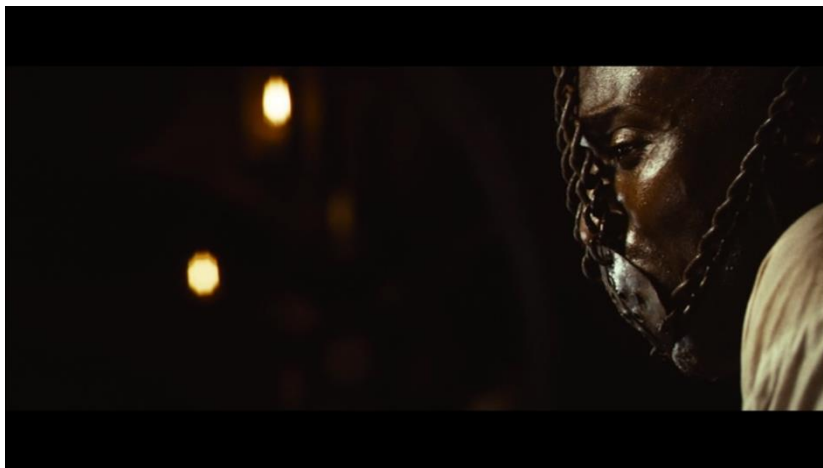


Figura 2.5 21'54"

Por outro lado, ao mesmo tempo em que acreditam não serem inferiores aos homens brancos, Solomon e os dois companheiros inferiorizam os demais escravos do barco. Como na autobiografia, esse sentimento de estar no entrelugares, não ser livre como os brancos, mas também não ser escravo (na mentalidade) como os demais, está presente na adaptação. Solomon, em diversos momentos, menospreza os companheiros. Como afirma Coombs, “No entanto, a existência da escravidão em uma sociedade que acredita no individualismo aumenta seus efeitos desumanizadores” (2008, p. 3). Ou seja, mesmo entre os escravos, o sistema encoraja o individualismo e, conseqüentemente, o preconceito. Aqui, questionam a capacidade dos demais escravos de manterem segredo e, inclusive, de realizarem a tomada do barco.

De qualquer forma, a rebelião não acontece, porque o homem da mordaça é morto por um dos brancos que, ao descer à noite ao porão para buscar Eliza (por motivos que, apesar de implícitos, são óbvios), acaba esfaqueando-o com um rosto impassível. Não

ficamos sabendo se o homem branco continua seu caminho levando Eliza, não há um encerramento da cena. Ficamos com a sensação de que o homem morreu à toa, precoce e anonimamente, como de fato acontecia na época. Já na manhã seguinte, Solomon e um companheiro jogam o corpo do falecido ao mar e a ideia de tomar o barco se vai com ele. Começamos a perceber um padrão em *12 anos de escravidão*: a inexistência de catarse na conclusão das cenas. Isto é, em um filme tradicional hollywoodiano, uma morte assim seria romantizada, haveria palavras finais ou pelo menos uma lição a ser aprendida. Nesse caso, ao contrário, os acontecimentos trágicos vêm em sequência e incansavelmente. Quando teremos um momento de alívio? À essa altura, sentimos que nunca, pois as esperanças recém-nascidas morrem tão facilmente quanto um escravo em um barco a caminho do Sul.

De forma semelhante, temos a falta de catarse na cena seguinte, quando o barco atraca no cais e um dos escravos é resgatado pelo dono. Solomon desespera-se e implora para que também seja resgatado, mas tudo acontece de forma muito rápida e, mais uma vez, nada resulta disso além de uma expressão de incredulidade e desilusão por parte de Solomon.



Figura 2.6 25'48"

Enquanto Solomon contempla, com a expressão já descrita, os escravos no cais, temos novamente contato com um repertório visual da escravidão: homens de mordaza, com cicatrizes profundas e até mesmo sem membros. Tudo apresentado como elementos ordinários do cenário, tornando, doravante, as imagens ainda mais perturbadoras para o espectador. Contrapondo o horror, é-nos apresentado um *flashback* de Solomon na vida

de homem livre do norte dos Estados Unidos. Ele caminha pela rua com a família, todos bem vestidos e elegantes, e entra em uma loja onde pretende comprar uma mala para a viagem de Anne. Nesse momento, fica claro a tranquilidade com que Solomon transita pela sociedade, podendo adquirir bens com certa facilidade. Tal tranquilidade é admirada por um escravo que cruza seu caminho na ocasião. O escravo entra na loja e observa os Northup, mas logo é chamado por um homem branco que entendemos ser seu dono. Os três, sendo eles Solomon, o escravo e o proprietário, não trocam palavras, contudo os olhares confessam os pensamentos de cada um. Nos parece que McQueen toma a nobre decisão de não menosprezar a inteligência e capacidade de entendimento do espectador. Apesar de ser um contato inédito com o tema escravidão no cinema, e, por diversas vezes com situações e abordagens inusitadas, McQueen entende que o espectador consegue compreender o implícito universal nas relações humanas, como a troca de olhares. De volta ao cais, Solomon continua na mesma posição, com os colegas. Um senhor branco chega e chama os nomes dos escravos. Nesse momento, fica estabelecido que o nome de Solomon passa a ser Platt. Essa mudança de nome demonstra como, de certa forma, existe um esforço de apagamento identidade. Apesar de começar recusando, Solomon não resiste por muito tempo, como se já não tivesse mais forças para refutar.

Os escravos são, então, levados a uma casa de escravos. No local, homens, mulheres e crianças negras são preparados para o leilão que logo toma lugar. Eles permanecem em exposição, muitos nus, enquanto pessoas brancas vêm analisar a “mercadoria”. O vendedor exhibe seus produtos, evidenciando tratos físicos, como músculos e dentes saudáveis. Ele recebe o Sr. Ford, que pergunta o preço de Solomon e Eliza. Sem demora, Eliza pede que seus filhos sejam comprados juntos, em uma das cenas mais comoventes do filme. O Sr. Ford, infelizmente, não tem condições de financiar todos e o vendedor, além disso, recusa-se a vender a filha de Eliza, explicando que a menina se tornará uma bela mulher. Novamente, o enquadramento fala tanto quanto os próprios acontecimentos.



Figura 2.7 30'10"

Notemos que em primeiro plano estão o Sr. Ford e o vendedor, enquanto Eliza e seus filhos permanecem em segundo plano, desfocados e entre os dois homens. Afirmamos que esse enquadramento e foco não são aleatórios. Parece-nos que McQueen coloca as pessoas detentoras do poder, em primeiro plano, uma vez que suas opiniões e decisões são aquelas ouvidas em uma situação como essa. Já Eliza e seus filhos, sem direito de decidirem sobre as próprias vidas, têm as presenças inferiorizadas, estão borrados como fantasmas. Lembramos, neste momento, o uso de ilustrações na edificação norte-americana do livro de Northup. Ao observarmos tal cena, é inevitável pensarmos que as ilustrações podem ter servido como uma espécie de *storyboard* para a adaptação. “Separação de Eliza e seu último filho” (Figura 1.3) e o quadro apresentado acima (Figura 2.7) mostram muitas similaridades: dois homens brancos discutindo com seriedade enquanto Eliza tenta manter seus filhos perto de si, com posições e linguagens corporais semelhantes. A única diferença, talvez, seja a presença do menino Randall, uma vez que, no filme, os dois filhos são retirados da mãe no mesmo momento. Entendemos, assim, que, de fato, as ilustrações da edição de Derby and Miller são, desde a época das narrativas de escravos e ainda hoje, fundamentais para o repertório visual da escravidão.

Além disso, lembramos que o fato de o valor de cada escravo ser citado explicitamente é, já nas narrativas de escravos, uma ferramenta muito poderosa, uma vez que comprova a desumanização sofrida. Repetimos que, para Gould, “A separação da família torna-se o instrumento retórico principal para separar valores morais e

sentimentais dos valores cambiais” (2010, p. 94)⁵¹. Na adaptação não é diferente. O vendedor negocia valores como se estivesse lidando com gado ou qualquer outro tipo de mercadoria. Na autobiografia, Solomon discorre mais longamente sobre as casas de leilões, explicando todos os aspectos que aumentariam ou diminuiriam o preço de cada um. Aqui, por outro lado, temos acesso somente às negociações específicas de Solomon e Eliza, mas ainda conseguimos ter uma ideia do processo: é impossível evitar a indignação.

Iniciando a vida de Solomon no Sul, na fazenda do Sr. Ford, temos panorâmicas do cenário local. A partir de então, em diversos momentos, panorâmicas assim intercalam as cenas. McQueen chega a ser questionado sobre o uso dessas imagens, paisagens bonitas no meio de uma história de sofrimento. Em resposta, McQueen afirma:

As pessoas já me disseram “é tão bonito” e isso é porque é mesmo bonito. Coisas horríveis acontecem em lugares bonitos. Não posso colocar um filtro na vida. A vida é perversa. [...]. Você tinha essas plantações bonitas, mas coisas horríveis acontecem nos lugares mais bonitos. (GATES Jr., 2014, p. 192)⁵²

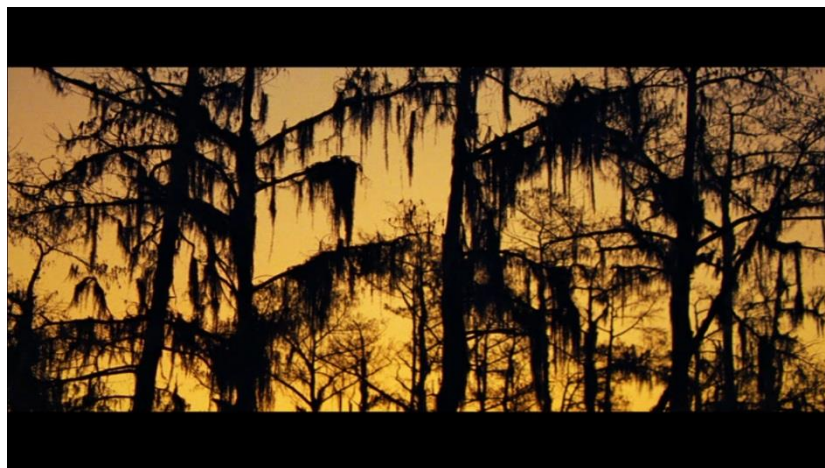


Figura 2.8 33'00"

⁵¹ “The separation of the family becomes the chief rhetorical device that dislodges moral and sentimental value from Exchange value”.

⁵² “People have said to me ‘It’s so beautiful,’ and that’s because it is so beautiful. Horrific things happen in beautiful places. I can’t put a filter in life. Life is perverse. [...]. You had these beautiful plantations, but horrific things happen in the most beautiful places”.

Ainda a respeito, Doherty corrobora:

O visual é uma compensação irônica durante toda a miséria humana. O filme é lindamente filmado pelo diretor de fotografia veterano Sean Bobbitt, e sumptuosamente trabalhado. Interiores iluminados por velas e exteriores iluminados por lanternas evocam matizes de um mundo não filtrado pela eletricidade. A grande majestade das paisagens do Bayou, as árvores cobertas de musgo e os rios serpenteando pelos pântanos, o verde exuberante de campos de algodão pontilhados com bolinhas brancas – tudo seria bonito se essa paisagem impenetrável não fosse uma penitenciária natural. (DOHERTY, 2013, p. 4/6) ⁵³

A discrepância entre o cenário de tirar o folego e a vida brutal dos escravos intensifica-se. Somos apresentados a Tibeats, mestre carpinteiro da fazenda do Sr. Ford, que os trata de modo sádico. Depois de apresentar-se, canta uma canção que estará presente em *sound-off*⁵⁴ durante as cenas seguintes, enquanto os escravos trabalham nos belos cenários fazenda. A letra da música⁵⁵ reflete o pensamento preconceituoso dele:

O negro correu
O negro voou
O negro rasgou sua camisa
Corra, corra
Vão te pegar
Corra, negro, corra
É bom você escapar
O negro correu
Correu tão rápido
Bateu a cabeça num vespeiro
Corra, corra
Vão te pegar
Corra, corra
Vão te pegar
Corra, negro, corra
É bom você escapar
Alguns dizem que os negros não roubam
Peguei três no meu milharal

⁵³ “The visuals are an ironic compensation during all the human misery. The film is gorgeously shot by veteran director of photography Sean Bobbitt, and sumptuously crafted. Candlelit interiors and lantern-illuminated exteriors evoke the shadings of a world unfiltered by electricity. The grand majesty of the Bayou landscapes, the moss-covered trees and the rivers snaking through the swamplands, the lush green of cotton fields dotted with White puffs – all would be beautiful were not the impenetrable landscape a natural penitentiary”.

⁵⁴ O termo “*sound-off*” deriva de “*offscreen sound*”, ou seja, um som não-simultâneo à cena apresentada, apesar de diegético ao filme. No caso, também poderíamos usar o termo “*sound bridge*”, pois a música faz uma ponte entre as duas cenas, sendo simultânea a primeira e não-simultânea a seguinte. (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 113)

⁵⁵ Utilizamos, aqui, a tradução apresentada nas legendas do filme disponível no Netflix.

Um tem um alqueire
E um tem um celamim
Um tem uma corda pendurada no pescoço
Corra, corra
Vão te pegar
Corra, negro, corra
É bom você escapar
Corra, corra
Vão te pegar
Corra, negro, corra
É bom você escapar
Ei, Sr. Capitão do Mato
Não me pegue
Pegue aquele negro atrás daquela árvore
Corra, negro, corra
Vão te pegar
Corra, negro, corra
É bom você escapar

De acordo com Redmond, “Música é usada por todo o filme para pontuar transições, incluindo a entrada dele [Solomon] na plantação de Ford, em que Tibeats canta ‘Corra, negro, corra’, acompanhado pelo bater de palmas dos homens”. (REDMOND, 2015, p. 157)⁵⁶. Em mais uma contraposição clara, a cena subsequente mostra o Sr. Ford pregando o evangelho aos escravos no domingo com os seguintes dizeres: “‘Eu sou o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó’. Ao ouvir isso, a multidão admirou-se com sua doutrina. Então, um deles, que era advogado, testou-o, fazendo uma pergunta”. O Sr. Ford é um homem cristão que faz questão de evangelizar os escravos, entretanto, a música cantada por Tibeats segundos antes revela a hipocrisia do quadro. Além de tudo, durante a pregação, Eliza permanece aos prantos no fundo da imagem (novamente desfocada), inquietando todos a sua volta, inclusive o Sr. Ford, que passa a ler a Bíblia com olhar hesitante.

Logo após, uma situação curiosa toma lugar: os escravos andam pela mata a trabalho quando encontram um grupo de nativos. À princípio, há uma breve tensão por não sabermos quais serão as reações de cada bando. Todavia, o próximo corte mostra os nativos dançando e cantando em volta de uma fogueira cozinhando algum animal (aparentemente sendo repartido com os escravos, que estão comendo) e socializando com os homens negros. Solomon nota, então, um dos nativos tocando um instrumento semelhante a um violino. Ele não conversa com o nativo, nem pede que ver o instrumento.

⁵⁶ “Music is used throughout the film to punctuate transitions, including his entrance to the Ford plantation during which Tibeats sings, ‘run, nigger, run’ accompanied by the punctuations of the enslaved men’s clapping”.

Novamente, o episódio não traz nenhuma sensação de catarse. Não há nenhuma conversa profunda, nenhuma discussão explícita sobre a situação de opressão sobre os dois povos, etc. Ou seja, outra vez não há uma romantização forçada, tornando o evento mais “cru” e realista. Além disso, a cena é curta e pode até chegar a parecer deslocada dentro da narrativa. Isso é legado pela dimensão episódica do livro, já estudada anteriormente. Assim, a adaptação condensa os comentários de Solomon sobre os nativos de forma eficaz, tirando a necessidade de diálogos e intensificando a sensação de mistério sobre esses homens, ao mesmo tempo, tão diferentes e semelhantes aos escravos.



Figura 2.9 35'50"

Como agradecimento pelo ótimo trabalho, o Sr. Ford presenteia “Platt” com um violino, atitude que emociona ambos. A cena, apesar de sensível, apresenta nuances a serem observadas.



Figura 2.10 39'00"

Como vemos, a *mise-en-scène* é detalhada: temos, em primeiro plano, o Sr. Ford apresentando “Platt”, ao mesmo tempo em que a esposa e as filhas aparecem, em segundo plano, sentadas à mesa com uma escrava doméstica posicionada, à espera de qualquer ordem, e um jovem escravo abanando-as continuamente. Dessa forma, embora tocados pelo gesto do senhor, somos lembrados de que ele ainda é um dono de escravos, independentemente de tratá-los bem ou não. O cinema possibilita que o espectador visualize a cena completa, em todos os diferentes planos, de uma vez. McQueen, de forma sutil, mas marcante, utiliza essa característica cinematográfica para lembrar-nos constantemente da hipocrisia do sistema.

A questão é prontamente discutida por Solomon e Eliza, na cena seguinte. A mulher continua lamentando-se como no dia de sua chegada, o que importuna os demais, principalmente ele. Eliza, apesar da aparente fragilidade, apresenta argumentos inquestionáveis à discussão, acusando o Sr. Ford de ser tão dono de escravos quanto qualquer outro, mesmo sendo um “homem bom”. Questiona as intenções de Solomon, uma vez que ele ainda não havia revelado a identidade ao tão bom senhor. Ao fim da discussão, não há vencedores; Eliza volta ao seu lamento e Solomon a sua rotina. De acordo com Wilderson III, nessa cena, tanto homem quanto mulher estão em posições equilibradas, quando em um filme hollywoodiano clássico, Solomon teria tido a palavra final. Para o autor, “(...) *12 anos de escravidão* é, muitas vezes, implacável demais para este tipo de encerramento narrativo” (WILDERSON III, 2015, p. 141)⁵⁷. Ademais, o autor afirma a respeito do cenário que cerca a discussão:

⁵⁷ “(...) *Twelve Years a Slave* is often too relentless for this kind of narrative closure”.

Esta é uma cena aberta muito complexa em termos de legibilidade: a estabilidade com que associamos a uma cena doméstica (pessoas comendo pacificamente na varanda ao fundo) está inextricavelmente ligada ao constante luto e desespero. O plano da morte social não pode ser desligado do plano da vida social (cena doméstica). Qualquer senso de subjetividade, afirmado pelas declarações conscientes de Solomon, revela-se não mais do que a "institucionalidade emprestada" (Jared Sexton, conversa privada), na melhor das hipóteses, ou, na pior, mera extensão da prerrogativa do senhor. (WILDERSON III, 2015, p. 141)⁵⁸

Assim, é evidente o tratamento diferente e inusitado que McQueen dá à escravidão em geral. No enredo, todas as personagens, em um momento ou outro, são questionadas. Isso porque todos estão, de certa forma, inseridos nesse sistema e têm, por conseguinte, os próprios pensamentos e opiniões. Além disso, ao situar a discussão em um cenário cotidiano, McQueen não nos deixa esquecer da rotina do sistema e de suas implicações: a morte social coexistindo com a vida social. Ao final da cena, com Eliza de volta a sua posição inicial, chorando na varanda, começamos a ouvir, em *sound-off*, uma pregação do Sr. Ford, que leva à cena seguinte, em que os escravos encontram-se escutando o senhor. O lamúrio cadencioso de Eliza passa a ser uma espécie de som ambiente da fazenda, não cessa, incomodando os demais.

Solomon vê, outro dia, Eliza ser arrastada por dois homens para fora de sua cabana e sendo levada para algum lugar. Mais uma vez, ela chora e, agora, pede socorro para Solomon, que ignora o pedido. Diferente da autobiografia, na adaptação não chegamos a ter conhecimento do destino de Eliza, só podemos supor de acordo com nosso conhecimento de mundo e do sistema escravagista. Nesse momento, ao invés de respostas sobre o futuro de Eliza, temos um *flashback* de uma conversa que ela havia tido com Solomon quando se conheceram, na casa de escravos em Washington. A escrava conta sua história, de como ela e os filhos chegaram àquela situação. Atentemo-nos, outra vez, ao foco da câmera. Eliza, que tem a vez, é apresentada em foco, enquanto as crianças encontram-se em segundo plano, desfocadas. As crianças claramente conseguem ouvir o narrado pela mãe e parecem encolhidas ao fundo, fora do foco. Como já mencionamos,

⁵⁸ “This is a very complex and open shot in terms of its readability: the stability which we came to associate with a domestic scene (people eating peacefully on the porch in the background) is inextricably bound with constant mourning and despair. The plane of social death cannot be disimbricated from the plane of social life (the domestic scene). Any sense of subjectivity that Solomon’s conscious declarations have asserted reveal themselves as no more than ‘borrowed institutional’ (Jared Sexton, private conversation), at best, or at worst, mere extensions of the master’s prerogative”.

esse uso do foco evidencia a condição de vassalagem. Aqui, a mãe fala por seus filhos e reconhece a situação infortuna em que se encontram, mas mesmo ela não possui mais o controle sobre suas vidas. As crianças desfocadas, como se encobertas por uma neblina, não são donas do próprio destino e provavelmente não compreendem completamente o que está acontecendo. Após o *flashback*, vemos Solomon sentado na varanda da cabana, comendo. A cena assemelha-se a da discussão entre ele e Eliza, mas, dessa vez, o choro faz-se ausente e é quase como se Solomon compadecesse do silêncio.

No dia seguinte, Solomon e Tibeats enfrentam-se, resultando na ira do mestre carpinteiro. Começa, então, a tortura de Solomon. O homem negro fica à mercê de Tibeats. A música crescente promove extrema tensão no espectador, que parece ser sentida também pelos demais escravos na fazenda. Alguns aparecem timidamente na janela para observar os acontecimentos, mas logo recuam, assustados. Tibeats, com o reforço de dois capangas, coloca uma forca no pescoço de Solomon e prende-o a uma árvore. Antes que possa terminar a execução, Chapin, capataz da fazenda, aparece para espantá-los, ameaçando-os. Curiosamente, ele não tira o escravo da forca, mas manda buscarem o Sr. Ford que se encontra fora da fazenda. Solomon, doravante, é deixado por muito tempo lutando para sobreviver. Quanto à cinematografia, esta é uma das cenas mais complexas, com diversos elementos interpretativos. Começamos observando o *close-up* do rosto de Solomon:



Figura 2.11 49'10"

A câmera posicionada acima da linha do olhar de Solomon e com um leve ângulo para baixo parece intensificar a sensação de sufocamento, como se pudéssemos sentir o

peso da gravidade puxando-o para baixo. Temos também o *close-up* dos pés de Solomon, na tentativa de achar suporte para o corpo:



Figura 2.12 49'25"

Os dois *close-ups* são acompanhados por sons intrínsecos à imagem: o do rosto com a respiração ofegante e o do pé com a lama. Ambos extremos são desesperadores e, de acordo com Redmond,

A extensão da cena demanda nossa atenção arrebatada, talvez encorajando as testemunhas a também prenderem a respiração por medo de perder o som da de Solomon, apesar de não haver relação entre a testemunha e o testemunhado. O ar está sendo tomado e ele conserva o que pode para prolongar a vida. Não emite nenhum som, exceto o dos dedos na lama; é assim que sabemos e ouvimos que está vivo, mas também como sabemos e ouvimos a vingança do branco. A vida em perigo era/é uma condição dinâmica do negro, que reinventa a si mesma, seus atores e aqueles que são afetados, criando uma evidência sônica, que fornece a materialidade da vida e da morte: podemos ouvir a vida e a morte potencial de Northup por meio da terra. A cabana em construção, que era trabalho de Northup, e o chicote de Tibeats assombram o fundo da cena, sugerindo que o horror da escravidão está sempre em construção, sendo construído e reconstruído (REDMOND, 2015, p. 157)⁵⁹

⁵⁹ “The length of the scene demands our rapt attention, perhaps encouraging witnesses to hold their breath for fear of missing the sound of his, though there is no relation between the witness and the viewed. His air is being taken and he conserves what he can to prolong his life. He makes no sound with the exception of his toes in the mud; this i show we know and hear that he is alive but also how we know and hear the vengeance of whiteness. Imperiled life was/is a dynamic condition of blackness that reinvents itself, its actors and those acted upon, creating sonic evidence that provides the materiality of life and death and we hear Northup’s life and potential death through Earth. The framed-out clapboard house that had been the sight of Northup’s labor and Tibeats whipping haunts the scene in the background, suggesting that the horrors of slavery are Always under construction, being built and rebuilt”.

Ao valorizar os sons naturais do cenário, McQueen consegue evitar a romantização, uma vez que eles intensificam a sensação de realismo. Os sons do respirar e do tocar dos pés da lama parecem amplificados no silêncio que o medo impõe na fazenda. Além disso, Solomon passa muitas horas assim, como podemos observar pela luz do sol, que vai diminuindo lentamente. Como afirmado por Redmond, a cena é extensa, durando mais de três minutos. Convencionalmente, filmes hollywoodianos não possuem cenas tão longas, pois cortes dinâmicos tendem a prender mais facilmente a atenção do espectador. Novamente, portanto, McQueen segue o caminho contrário. Na autobiografia, Solomon afirma que, enquanto com a forca no pescoço, o dia é sentido como o mais longo de sua vida. A percepção de tempo é distorcida. De forma semelhante, ao manter a cena de modo tão pouco convencional, McQueen causa estranhamento em nossa própria relação com o tempo cinematográfico. De acordo com Bordwell e Thompson,

As relações entre duração da história, duração do enredo e duração na tela são complicadas, mas para nossos propósitos podemos dizer o seguinte: o cineasta pode manipular a duração na tela independentemente da duração da história e da duração do enredo. (2010, p. 80)⁶⁰

Ou seja, geralmente, o espectador, de forma inconsciente, compreende que o cinema tem uma maneira de lidar com o tempo, que não é o real, mas verossímil dentro da própria mídia. Ao “agredir” essa relação que temos com o tempo cinematográfico, somos capazes de nos aproximarmos da distorção sentida por Solomon e ficamos nos perguntando quando isso acabará.

Outro aspecto interessante na cena é a relação entre morte social e vida social, já apontada anteriormente. Além dos *close-ups*, também temos planos abertos, em que podemos ver o que está acontecendo na fazenda enquanto Solomon permanece na forca. No início, com medo da ira de Tibbeats, os demais escravos permanecem dentro da cabana e o cenário é deixando apenas aos seus protagonistas. Com a passar do dia, entretanto, os escravos voltam aos poucos a suas rotinas. Fingem não enxergar o colega e apenas uma mulher interfere, dando-lhe um pouco de água sorratamente. É chocante a casualidade com que a morte eminente de Solomon coexiste com a vida dos demais. A coexistência é

⁶⁰ “The relationships among story duration, plot duration, and screen duration are complicated, but for our purposes, we can say this. The filmmaker can manipulate screen duration independently of the overall plot duration and plot duration”.

característica do sistema escravagista, mas pouco, se não nunca, discutida pelo cinema hollywoodiano, e parece-nos ser a intenção objetiva do diretor remover essa venda, chegando até a contrapor Solomon na forca com crianças negras brincando inocentemente ao seu lado.

Depois do incidente, Solomon é vendido ao Sr. Epps, que aparece pela primeira vez numa tentativa de pregar a seus escravos. Ele, porém, tem pouco domínio do assunto e acaba usando apenas a parte que lhe interessa: um escravo deve ser obediente a seu senhor. Vislumbramos, então, a plantação de algodão, onde os escravos trabalham cantando. Em seguida, o Sr. Epps supervisiona a produção do dia, concluindo que Solomon havia produzido menos do que a média normal dos demais. Por outro lado, a jovem escrava Patsey é elogiada por colher mais do que qualquer outro. Conseguimos sentir, entretanto, pelo modo como o Sr. Epps aborda-a, algo mais nas intenções dele. A linguagem corporal de Patsey corrobora essa hipótese, uma vez que ela mantém o corpo rígido e evita encontrar o olhar dele:



Figura 2.13 56'55"

Da seleção, três escravos, incluindo Solomon, são levados para serem açoitados por causa de seus baixos desempenhos. Novamente, presenciamos a morte e vida social coexistindo. Enquanto escravos trabalham com o algodão em primeiro plano, podemos observar, em segundo plano e desfocado, o açoitamento.



Figura 2.14 58'15"

À noite, Solomon tenta dormir no desconforto da cabana, quando o Sr. Epps entra, claramente embriagado, convocando todos para uma festa no casarão e ordenando que Solomon toque o violino. Cenas semelhantes a essa, com poucas diferenças, se repetirão em outros momentos: os escravos são obrigados a parecerem animados, enquanto a Sra. Ford encontra em Patsey motivos para duelar com seu marido. Apontamos, aqui, para o fato de os dois estarem, de certa forma, em pé de igualdade na discussão. Isso porque a Sra. Epps, apesar da época, mostra-se uma mulher assertiva, lutando para poder manter-se à mesma altura do marido. Essa particularidade da Sra. Epps é evidenciada também cinematograficamente. Durante a discussão, marido e mulher são colocados frente a frente, em oposição, mas claramente proporcionais no quadro:

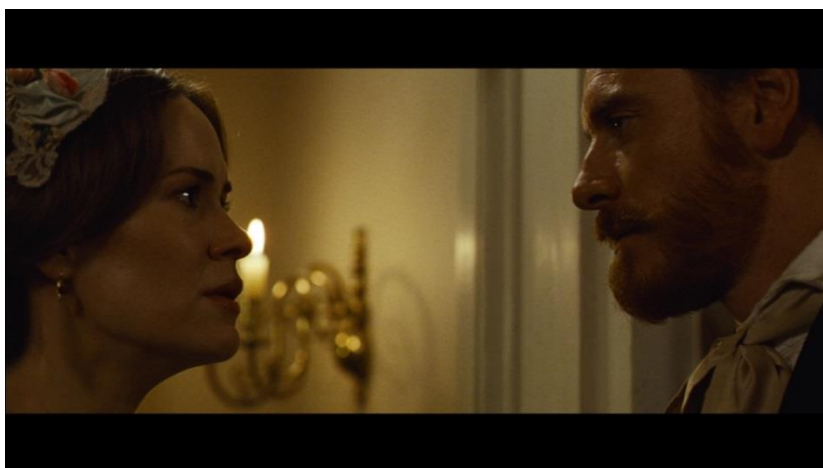


Figura 2.15 60'47"

No dia seguinte, Solomon é chamado pela Sra. Epps para que vá até o mercado. No caminho para a venda, Solomon decide fugir; entretanto, o plano dura pouco, pois se depara com homens brancos prestes a enforcar dois escravos. Solomon afirma estar indo para venda, o que, de fato, acaba fazendo, desistindo momentaneamente do plano de fuga. Ao ser liberado pelos homens brancos, Solomon passa pelos dois escravos que, já com as cordas nos pescoços, olham-no com expressões aterrorizantes. Parecem resignados, o que torna a situação ainda mais terrível para o espectador:



Figura 2.16 65'10"

Assim que Solomon passa, os homens brancos puxam as cordas. Dessa forma, nosso protagonista, que não se vira, não vê diretamente a execução, mas é impossível ignorar os sons emitidos pelos enforcados. Ainda abalado, espera enquanto o dono da venda separa os produtos, e depois volta sem demora para a fazenda.

Na cena seguinte, Solomon vai a fazenda do Sr. Shaw buscar Patsey a pedido do amo. Vemos, então, a escrava bem vestida, sentada ao lado de outra mulher negra mais velha, igualmente elegante. Compreendemos tratar-se da Sra. Shaw, mulher do Sr. Shaw. Interessante notar que, mesmo sendo negra e tratando Patsey como amiga, a Sra. Shaw ainda está imersa no sistema; tem criadas escravas e posiciona-se como superior a Solomon. Os múltiplos planos cinematográficos e a *mise-en-scène*, novamente, forçam-nos a encarar a duplicidade em todos os personagens.



Figura 2.17 69'15"

Solomon retorna com Patsey à fazenda e encontram o Sr. Epps embriagado. O senhor procura qualquer razão para discutir e começar uma briga com o escravo. Este tenta fugir e os dois acabam em uma espécie de pega-pega sádico, que torna a imagem do amo ainda mais deplorável, até que a Sra. Epps os aparta. Mais uma vez, ela culpa a luxúria do marido por Patsey. Na cena seguinte, entendemos que as desconfianças da Sra. não são infundadas: o Sr. Epps aparece na cabana dos escravos durante a noite e violenta Patsey.

Com problemas financeiros causados por uma praga na fazenda, o Sr. Epps aluga alguns dos escravos ao Juiz Turner. É nesse ponto que somos levados de volta às cenas iniciais do filme, com a plantação de cana, a tentativa de Solomon de escrever uma carta e o encontro anônimo com uma escrava na cabana durante a noite. As cenas são apresentadas apenas como breves relances, com a função de localizar o espectador dentro da linha cronológica da narrativa.

Já de volta ao correr da história, vemos o Juiz Turner elogiando Solomon e indicando-lhe um trabalho como violinista, cujo lucro pode ser mantido pelo escravo. Solomon, então, grava os nomes de sua mulher e dos filhos no violino, em uma imagem de *close-up* extremo do instrumento. Só vemos uma imagem inteira do violino, em momentos em que Solomon toca-o para outras pessoas. Lembramos que, em momentos de aparente intimidade com o instrumento, o objeto é mostrado dessa forma, intensificando a representação de sua significação da vida de Solomon:



Figura 2.18 85'00"

Quando os escravos retornam à fazenda do Sr. Epps, podemos observar, ao fundo da imagem, a plantação repleta de algodão, indicando que um certo tempo se passou desde que eles foram alugados ao Juiz Turner. São recebidos pela figura ridícula do patrão descalço, vestindo a camisola de dormir, e um chapéu de palha. A linguagem corporal é muito importante na construção do personagem do Sr. Epps. Michael Fassbender parece retratar dois personagens distintos: Sr. Epps sóbrio e Sr. Epps embriagado. Os movimentos do segundo são maiores e, por diversas vezes, vulgares.



Figura 2.19 87'37"

A vida parece voltar à rotina; os escravos trabalham na colheita cantando coletivamente, quando um cai morto de exaustão em meio ao algodão. Ao enterrarem-no, a câmera encontra-se posicionada no buraco onde o corpo encontra-se. É, destarte, como

se estivéssemos olhando Solomon a partir da cova, e ele retribui o olhar, que transmite a sensação de desamparo. Ao final da cena, Solomon joga terra na cova, e ela vem em direção à câmera e, conseqüentemente, a nós, até que tudo fique escuro. Ao escolher esse posicionamento para a câmera, McQueen, mais uma vez, coloca o espectador em uma posição desconfortável. Vivemos a morte, sentimo-la, e ainda somos obrigados a presenciar o sofrimento dos que ficam.

Depois, vemos o *close-up* do rosto de uma senhora negra. A imagem dura cerca de 10 longos segundos e nada acontece, apenas seu rosto preenchendo a tela. Somos impactados pela aparição inusitada da mulher anônima, e ela nos marca de uma forma difícil de compreender logicamente:



Figura 2.20 99'43"

Ela começa, então, a cantar uma canção gospel, “Roll Jordan Roll” e entendemos tratar-se de uma espécie de velório para o falecido, em que os escravos se juntam na canção. No início, Solomon transparece desilusão e não acompanha os demais no cantar. Aos poucos, ele parece encontrar conforto na música e passa a cantar com os colegas. A expressão ganha nova força e ele, agora, parece determinado e logo sua voz sobressai-se sobre todas as outras, pois ele canta energicamente. Para Redmond, a cena, que não aparece na autobiografia original, é significativa porque marca uma mudança interior em Solomon:

É no canto e no sofrimento coletivos que ele [Solomon] finalmente entende sua condição. Apesar de já ter passado alguns anos em escravidão, e de já termos passado mais de uma hora e meia de filme, é

neste momento que Solomon torna-se um escravo (REDMOND, 2015, p. 159).⁶¹

Entendemos, com isso, que através do canto, Solomon, pela primeira vez, abaixa a guarda e permite-se ser parte da vida comunitária dos escravos. De fato, até então, aparece poucas vezes interagindo com os colegas como semelhantes, mas, ao assimilar a vida frágil e sob constante ameaça, compreende a humanidade dos escravos e torna-se um:

Isso, então, não foi uma derrota; o seu esforço de acompanhar o refrão, que lamentava a perda de um companheiro em condição similar, foi um reconhecimento cruel – se não uma aceitação – que sua inteligência e status de homem livre de outrora não o protegeriam. (REDMOND, 2015, p. 159)⁶²

Ironicamente, é logo após esse momento de reconhecimento de própria negritude, como apontado por Bauer (2015), que o resgate começa a acontecer. Bass, um canadense contratado pelo Sr. Epps para uma construção na fazenda, é apresentado a Solomon. O homem é um aberto defensor dos direitos humanos acima dos interesses capitalistas e acaba divergindo do Sr. Epps quanto ao sistema escravagista.

Entretanto, antes de receber o final feliz, Solomon passa por uma última provação. Em mais uma briga entre o Sr. e a Sra. Epps, Solomon é obrigado a castigar Patsey, nua e amarrada a um poste, com o chicote. A cena é complexa: aparentemente filmada em uma única tomada, todos os elementos de *mise-en-scène* e todos os atores estão imersos nos acontecimentos durante todo o tempo. Alguns atores afirmam que filmar uma cena em uma tomada direta, apesar de emocionalmente exaustivo, faz com que entrem mais profundamente nas emoções das personagens. A escolha de fazê-lo em uma cena tão emocionalmente devastadora, é acertada. Além disso, mais uma vez, a noção de tempo é distorcida: as chicotadas, que são mostradas de forma integral pela tomada única, parecem ser incontáveis e intermináveis. Nós, espectadores, assim como na cena de Solomon na forca, prendemos a respiração inconscientemente à espera do fim, seja ele qual for. Ademais, a cena é filmada por uma câmera de mão, que segue as personagens conforme

⁶¹ “It is in collective singing and grieving that he finally understands his condition. Though a number of years into his enslavement, and more than one and one half hours into the film, this is the moment in which Solomon Northup becomes a slave”.

⁶² “This, then, was not a defeat; his effort to join this chorus, which grieved the loss of a fellow man of similar condition, was a crucial recognition – if not an acceptance – that his intelligence and once-held free status would not protect him”.

interagem. A câmera, portanto, evidencia o dinamismo dos acontecimentos e intensifica a tensão, tornando-a quase insuportável.



Figura 2.21 108'25"

Depois do ocorrido com Patsey, Solomon decide abordar Bass. O escravo dá, aos poucos, indícios da verdadeira origem, instigando o interesse do canadense. Finalmente, Solomon confessa a verdade e pede que o ajude. Consideramos interessante, nessa cena, algo que pode ter sido ou não um ato consciente de McQueen: Bass, interpretado por Brad Pitt, assemelha-se à figura tradicional de Jesus, não só fisicamente, com o cabelo comprido, barba e olhos claros, ou mesmo pela óbvia associação da profissão de carpinteiro, mas também com a forma como é posicionado em relação a Solomon. Aqui, enquanto os dois trabalham em uma construção, Bass encontra-se no alto enquanto o outro encontra-se no chão. Ao se olharem, essa posição fica evidente também pela luz em Bass, que lhe concede uma aura sacra:



Figura 2.22 115'25"



Figura 2.23 115'30"

Solomon, então, olha para cima e faz a tão temida confissão, de forma semelhante às confissões cristãs. Os dois, logo, conversam e o escravo pede-lhe que escreva uma carta a conhecidos no Norte, em busca de resgate. Receoso à princípio, Bass afirma que sua própria vida não tem valor e, doravante, o ajudará em sua salvação (em mais uma analogia com Jesus Cristo).

Em seguida, temos uma bela vista panorâmica da fazenda ao pôr-do-sol e vemos Solomon, em um *close-up*, olhando para o nada, ao som das cigarras. A cena dura cerca de um minuto, um tempo considerável para o cinema e para um episódio em que nada aparentemente acontece. Estaria contemplando a fazenda? Estaria pensando no que passou naquele lugar? Estaria sentindo que logo não estaria mais ali? Não há resposta

para essas perguntas. Há um momento, entretanto, em que o seu olhar “sem rumo” encontra um foco: o espectador.



Figura 2.24 119'45"

Solomon permanece alguns segundos nos olhando e, como já dissemos, não há como saber no que ele está pensando: estaria nos acusando? Estaria nos julgando? E por qual motivo? Seríamos, nós, culpados, como afirma Fanon?

Ninguém tem mãos limpas; não há inocentes e nem espectadores. Todos temos mãos sujas; estamos todos enterrando-os nos pântanos de nosso país e no terrível vazio de nossos cérebros. Todo espectador é um covarde ou um traidor. (FANON, 1991, p. 198)⁶³

Quando, finalmente, o olhar de Solomon segue seu percurso para outros lados, sentimos um alívio instantâneo. E assim, retomando o ar depois de um “sufoco” momentâneo, passamos para o tão esperando resgate. Um conhecido do Norte chega a fazenda e leva Solomon consigo, para ira do Sr. Epps, que nada pode fazer. A despedida de Patsey é comovente, pois apesar de felizes por Solomon, lembramos que a jovem continuará sofrendo e sem esperanças de ter a vida salva como o colega. A desgraça de Solomon pode ter durado “apenas” doze anos, mas a escravidão norte-americana existiu durante quase três séculos e destruiu centenas de milhares de vidas. A história de Solomon Northup é uma das poucas com um final feliz.

⁶³ “No one has clean hands; there are no innocents and no onlookers. We all have dirty hands; we are all soiling them in the swamps of our country and in the terrifying emptiness of our brains. Every onlooker is either a coward or a traitor”.

Já na cena seguinte, Solomon encontra-se em frente a uma casa, que entendemos ser a sua, olhando-a de forma absorta. Ou seja, não acompanhamos seu percurso para o norte, com as acusações feitas por ele contra seus sequestradores, os julgamentos, e o reingresso na vida de homem livre. Tais informações serão apresentadas depois do fim da narrativa, em textos curtos. Solomon entra na casa aparentemente receoso e é recebido por sua família, também ansiosa. Interessante repararmos na posição dos familiares: organizados em fila, sentimos como se tivessem ficado assim, à espera, olhando em direção à porta, durante os últimos doze anos. Contudo, sabemos que isso não é verdade. Os filhos, Margaret e Alonzo, apresentados no início como crianças, agora são jovens adultos e há a presença de duas pessoas até então desconhecidas, sendo eles o esposo e o filho de Margaret, que são apresentados ao patriarca da família. De forma conclusiva, a família toda se reúne envolta do bebê Solomon Northup Staunton ao som de uma música comovente e o filme acaba.



Figura 2.25 127'16"

Temos ainda, informações por escrito acerca dos acontecimentos, apresentadas sobriamente, em um fundo preto, com letras brancas, e ainda com a música comovente da cena anterior. Somos notificados de que Solomon foi um dos poucos escravos a ser resgatado, mas que ele não consegue levar seus sequestradores à justiça, uma vez que negros não podem testemunhar em tribunais. Ficamos sabendo, também, da publicação do livro que inspirou o filme, do envolvimento de Solomon com o movimento abolicionista (de acordo com nossas pesquisas, entretanto, esse fato é incerto) e, finalmente, do seu destino, até hoje desconhecido.

CAPÍTULO 3

3.1. Os Estados Unidos e o trauma cultural da escravidão

As perguntas contestadoras de McQueen ainda ecoam, mesmo após o lançamento de *12 anos de escravidão*. 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”. Os estudos sobre traumas culturais parecem conseguir melhor explicar esse fenômeno. De acordo com Eyerman, 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)⁶⁴

O autor entende a escravidão 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 McQueen, mesmo britânico e vivendo no século XXI, é tão assombrado pela escravidão quanto os norte-americanos.

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 o conceito de trauma cultural, neste último capítulo, 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 às perguntas de McQueen quanto ao lugar das narrativas de escravos na atualidade.

⁶⁴ “[...] a discursive response to a tear in the social fabric, when the foundations of an established collective identity are shaken by a traumatic occurrence and are in need of re-narration and repair [...]”.

3.2. 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)⁶⁵. Além disso, os intelectuais concordam que representação é propaganda, 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, estão presentes e são fundamentais 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. 17-8)

Dessa forma, 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 como você, 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:

⁶⁵ “[...] embracing the performance of a social role, one which involves the articulation of ideas communicated to a broad audience through a range of media and forums with the aim of influencing public opinion”.

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. Como afirmamos no Capítulo 1, o “plano mestre para narrativas de escravos” (Olney, 1984) do círculo abolicionista tem um objetivo maior: sensibilizar leitores do norte quanto aos horrores desumanos praticados no sul. Em *12 anos de escravidão*, por exemplo, Solomon descreve sistematicamente a legislação de chicotadas empregadas pelo 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 fugitivo. 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, deixando claro o sofrimento inevitável pelo qual passam os escravos.

Há, ainda, o propósito individual do testemunho, além de atestar as capacidades intelectuais, pois, na época, acredita-se que os escravos possuíam menor faculdade mental. Além disso, ao contarem as histórias individuais, essas pessoas acabam 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)⁶⁶

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 nexo 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)⁶⁷

Episódios como o leilão de escravos e as descrições do trabalho na fazenda, já estudados no Capítulo 1, 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,

⁶⁶ “Collective memory is conceived as the outcome of interaction, a conversational process within individuals locate themselves. This dialogic process is one of negotiation for both individuals and the collective itself. It is never arbitrary”.

⁶⁷ “Slave narrators like Douglass and Northup exerted narrative authority by writing as observant, often prescient, commentators on the plantation economy. By surveying the dynamics of plantation life, and later contrasting them with the bourgeois values of industry and property ownership, they not only exposed the brutality of slavery but inserted themselves, sometimes easily, sometimes tensely, into the cultural and ideological nexus of American middleclass life. They also created a place for themselves at once narrative, ideological, and from which to proceed to critique the very culture that they were embracing”.

receber escravos, alimentá-los e açoita-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 os 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*, de 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) ⁶⁸. Não é de estranhar, assim, que filmes como *O nascimento de uma nação* faziam 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

⁶⁸ “The theme of reconciliation dominated the flood of silent films about the war, and stories that both Northerners and Southerners identified with became common”.

homem branco para que Norte e Sul pudessem reconciliar-se. (EYERMAN, 2001)⁶⁹

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. 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)⁷⁰

A imagem atribuída por Griffith do negro como uma raça agressiva e perigosa 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 usarem banheiros para “pessoas de

⁶⁹ “As the nation was re-membered through a new narration of the war, blacks were at once made invisible and punished. Reconstruction, and blacks in general, were made the objects of hate, the Other, against which the two sides in the war could reunite and reconcile. The memory of slavery was recast as benign and civilizing, a white man’s project around which North and South could reconcile”.

⁷⁰ “In contrast to the attention given to the war, Reconstruction is rarely depicted in film. Many Americans know little about the war’s aftermath, except to perceive it dimly as a time of corruption, dishonor, and failure. Public understanding probably will lag behind scholarly reinterpretation until Hollywood challenges the outdated images of Griffith and Selznick with honest portrayals of the successes and failures of the era”.

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, fecha-se 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)⁷¹

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)⁷²

⁷¹ “Aware of the odds against gaining that respect in the foreseeable future, black literary nationalists connected with *Freedom's Journal* and other antebellum African American newspapers additionally argued that literature would help blacks to strengthen their own Community. [...]. The stronger and more unified the black Community, the editors believed, the better it could resist white oppression”.

⁷² “Since the status of the slave narrative as history and literature seems self-evident to us, how could the narratives have been ‘lost’ to us for such a dark period, when the apparent ‘silence’ of the slave was drawn upon by a host of commentators as ‘evidence’ of either the total brutal environment of slavery or else of an inherent mental deficiency within the slave?”

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):



Figura 3.1 Al Jolson e o *blackface*

Disponível em: <http://www.jolsonuk.co.uk/>

Após o fim da Guerra Civil, os 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 a 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 destribilizou 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)⁷³

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

⁷³ “While New Negro identity was claimed in performance, paradoxically the existence of the idea of a New Negro could be effectively promulgated and modeled only by self-consciously constructing and disseminating a verbal and visual discourse on the New Negro. The problem for the advocates of New Negrodom is that there was very little agreement on how a New Negro should behave, and thus even less agreement on what a New Negro definitively is. All the individuals, informal groups, and formally constituted organizations who hail the term, in one form or another, agree about one matter: that the only way to defeat White supremacy is by raising up (or ‘uplifting’) the race to its proper place in United States society and in global culture”.

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 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)⁷⁴

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 cativeiro, 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. 153-4)⁷⁵

⁷⁴ “For this generation of black intellectuals and writers, those born after or at the end of slavery, questions of representation were inherently moral concerns of the type, ‘how should an oppressed minority be represented before and to the dominant society?’”.

⁷⁵ “Even before the ‘failure’ of Reconstruction, however, African Americans, writing during an era of chattel captivity, were setting the stage for the idea of the New Negro, even though the term itself was probably not used until the 1880s. In slave narratives, polemical texts, poetry, and novels, African Americans, emancipated and bound, began to image the notion of ‘freedom’ and citizenship through the idea of the Negro’s exceptional position for progressing democratic ideals and, in the process, advancing the race’s capacity for self-governance and national and global citizenry”.

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 não aceita ser punido injustamente por Tibeats, como já analisamos no Capítulo 1. 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 Contee Cullen. O significante “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)⁷⁶

Já durante o começo da Segunda Guerra Mundial, ao afro-americano é concedido 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, um monte de filmes fizeram questão de incluir personagens afro-americanos fortes e admiráveis. (WILT; SHULL, 2004, p. 208)⁷⁷

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

⁷⁶ “American Negroes had to do more than disconnect their identity from that of the preternatural slave as fashioned by the postbellum Redemptionists and plantation apologists; they also had to claim aggressively a racial identity allied with newness, modernity, mobility, progress, urbanity, and self-empowerment against the assault of racial invective and violence that defined their status as Negro”.

⁷⁷ “The need for a United front during wartime translated to the Hollywood screen. Immediately before and during World War II, a handful of films made a particular point of including atypically strong and admirable African American characters”.

voltarem aos lugares anteriormente atribuídos a partir de ideologias de raça. Brancos e negros haviam lutado lado a lado contra os nazistas e 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)⁷⁸

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, tal como ocorre quando Desmond Tutu cria a Comissão de Verdade e Reconciliação.

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 auto-afirmação.

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:

⁷⁸ “World War II had made racismo undesirable, at least in principle”.

Compreensivelmente, 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)⁷⁹

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 extraíndo o brilho das tradições orais e musicais afro-americanas para a arte literária. (KEIZER, 2010, p. 413)⁸⁰

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, como já discutido no Capítulo 1, que nessa mesma época, década de 60, as narrativas de escravos são “descobertas” como objeto de estudo acadêmico, passando por um processo

⁷⁹ “Understandably, the controversy was frightening to Hollywood: although they were in favor of ‘equality’ and ‘brotherhood’, the studios saw nothing to gain from making films about the civil rights struggle. Motion pictures produced in this era dealt with race obliquely, if at all”.

⁸⁰ “In the 1960s, the Black Power and Black Arts Movements enjoined black artists, writers, and other intellectuals to work toward African American cultural liberation while eschewing European and Euro-American artistic and theoretical models. This black nationalist moment was a critical, if sometimes problematic, step in the development of African American literature. Indeed, the work of such luminaries as Toni Morrison, Charles Johnson, Alice Walker, and Ishmael Reed would have been literally unimaginable without the Black Arts movement. Despite its phallocentrism and some of the exclusionary notions of blackness it fostered, this movement fulfilled the promise and many of the goals of the Harlem Renaissance, facilitating black writers’ creation of literary forms that spoke directly to black American audiences and mining the brilliance of African American spoken-word and musical traditions for literary art”.

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)⁸¹

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

⁸¹ “In the immediate aftermath of the Civil Rights and Black Power movements, slavery erupted onto the national scene as a matter of intense public interest and debate. Conflicts over how slavery should be represented in the realms of historiography, literature, and popular visual culture were clearly inflected by the militant black politics of the 1960s”.

veteranos na indústria do cinema, e os lucros voltavam ao estabelecimento de Hollywood. (WILT; SHULL, 2004, p. 212)⁸²

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. 212-3)⁸³

A exceção parece ser a minissérie de televisão *Roots*, de 1977, cujo último episódio é 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.

⁸² “Similarly, the African American image in Hollywood films continued to evolve. The blaxploitation films of the early 1970s may be viewed as an outgrowth of the civil rights movement: Hollywood was aware of the potential African American audience, and this audience was waiting for films specifically tailored for it. Ironically, these movies were often made by White film-industry veterans, and the profits went back to the Hollywood establishment”.

⁸³ “Though well received critically, these films failed to attract a significant crossover audience, suggesting that whites were willing to accept African Americans in significant roles in mainstream viéses but were not particularly interested in viewing films with predominantly black casts”.

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)⁸⁴

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)⁸⁵.

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)⁸⁶

Sobre o terceiro tipo, os filmes direcionados ao espectador afro-americano ou *blaxploitation*, já discorremos há pouco. Falaremos agora sobre os outros dois tipos,

⁸⁴ “In the post-civil-rights era, blacks had moved sufficiently into positions of power and influence, both within the mass media and as a market, to present at least aspects of the black experience to the mainstream, especially when framed within the progressive narrative, however modified. It is here that the negotiation with the dominant culture now began, how should the black experience be represented when blacks themselves have more than a little say in the process: whose voice, which experience, and how would the framer be framed?”

⁸⁵ “While affirming African ancestral origins as the foundation of contemporary black identity, Haley’s ‘up from slavery’ narrative also confirms the promise of the American dream”.

⁸⁶ “Since the 1980s, a three-way division in films about or starring African Americans has been evident. There are mainstream Hollywood films starring African Americans but aimed at the mass audience, films about the African American experience or other racial topics that are expected to cross over to the mass audience, and movies produced specifically for the African American audience. Each of these types of films contains a variety of images of African Americans”.

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 (1927 -). Em seus filmes, a raça é, muitas vezes, uma questão. 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)⁸⁷

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. (...)

⁸⁷ “Poitier earned a place in mainstream Hollywood never before achieved by an African American actor, but also a certain amount of hostility from members of his own race: ‘At the height of his star power... Poitier’s ‘ebony saint’ image was increasingly wearing thin for African Americans; it did not speak to the aspirations or anger of the new black social consciousness that was emerging”.

o trauma está sempre presente, mesmo quanto ausente. (EYERMAN, 2001)⁸⁸

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 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 por exemplo 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

⁸⁸ Although concerned with the experience of contemporary, primarily urban blacks, Lee’s films recall the heritage of slavery. Although explicit references to slavery are made only infrequently, as in the chain-led-teenager forced to attend the Million Man March in *Get On The Bus*, the name of Lee’s company, Forty Acres and a Mule, which always is prominently presented in the opening sequences, recalls the false promises of emancipation. [...] trauma is always present, even in its absence”.

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, 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, com os filmes já mencionados no Capítulo 2. Talvez *12 anos de escravidão* ainda seja de difícil digestão, mesmo tratando-se de um filme histórico, pois explicita o fato que nunca ter sido feito antes, de a conversa em si continuar tabu. 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)⁸⁹

Com uma abordagem inusitada do tema, explicitado no Capítulo 2, 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 cena do estupro de Patsey. Na autobiografia, não temos relatos sobre abusos sexuais, o narrador deixa dicas eufêmicas

⁸⁹ “As this example might suggest, the time is clearly right, in the United States, as elsewhere, for adaptations of works on the timely topic of race. Readiness to reception and to production can depend on the ‘rightness’ of the historical moment”.

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:



Figura 3.2 73'56''

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:

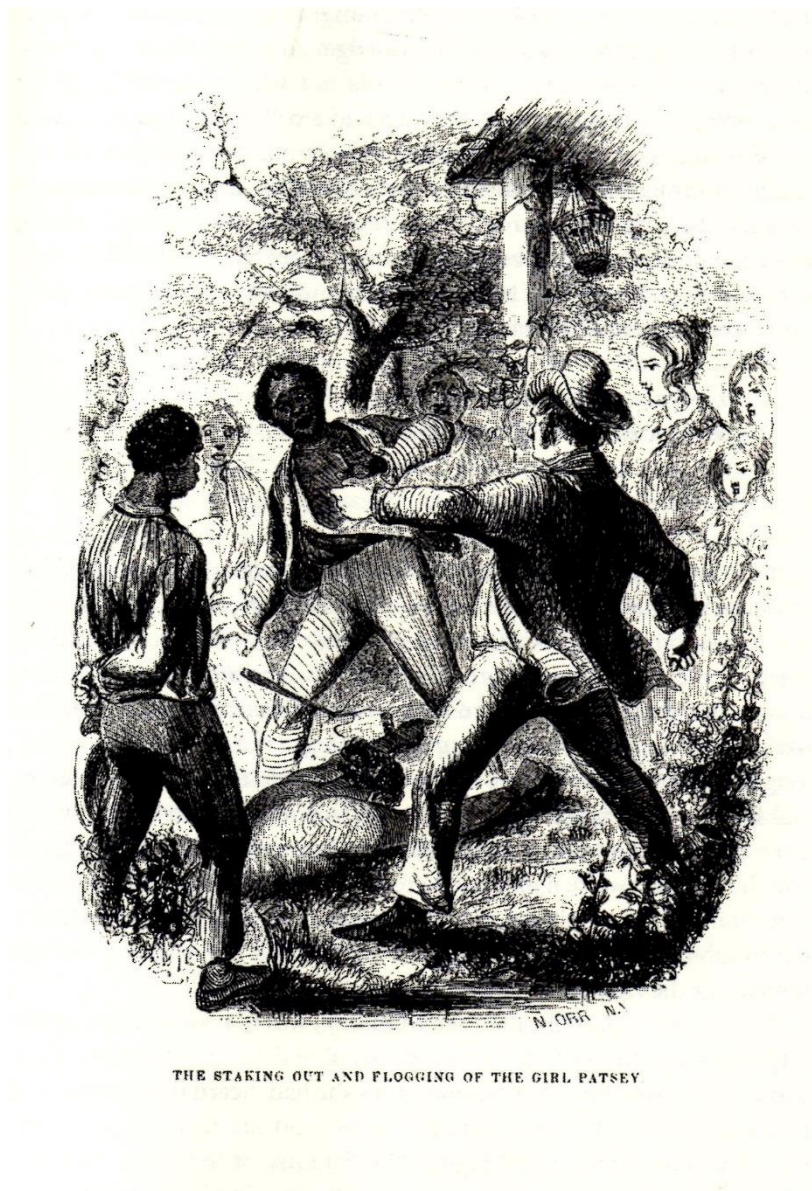


Figura 3.3 “O espancamento da garota Patsey”
presente na edição norte-americana de *12 Years a Slave* (2013)

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. 28-9)⁹⁰

Ainda sobre a forma como a cena, uma das mais comentadas por estudiosos, críticos e espectadores, foi feita, McQueen afirma 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)⁹¹

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)⁹²

⁹⁰ “In *12 Years a Slave*, we see not only the scars on slaves’ bodies, but also horrific networks of fresh welts, bodies cut open like so much meat.

This is only one of the shocking sights in McQueen’s film, and one of its bravest floutings of cinematic decorum. But the British filmmaker and artist is someone for whom the body is a given constant: the travails of human corporeality have been central to his two previous features, *Hunger* (2008), about IRA hunger striker Bobby Sands, and *Shame* (2011), about a man’s experience of sexual addiction. McQueen has also used his own body, sometimes confrontationally naked, in gallery film Works such as *Bear* (2003).”

⁹¹ “People talk about what happened, but when you visualize it, when you see it... I was very careful about how I brought that to the narrative. There’s a subtlety that leads up to the crescendo of Patsey being whipped by Solomon. I had to do it because I couldn’t look at myself in the mirror as an artist and not do it that way”.

⁹² “Gates: So, you don’t think the Patsey scene was too much? Some critics have said it’s too brutal to be seen.

McQueen: Either I was making a movie about slavery or I wasn’t, and I decided I wanted to make a movie about slavery”.



Figura 3.4 113'10"

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)⁹³

⁹³ “Well, previously, people wanted to make these Stories, but maybe now they thought they had the authority to. Also, now studios realized that they could make some money telling these Stories. The fact that he’s the president can never be underestimated when it comes to the influence he’s had on culture, and particularly in film”.

No caso do cinema, McQueen recebe apoio total do estúdio e 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)⁹⁴

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)⁹⁵

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

⁹⁴ “There ‘s never been anything like the Truth and Reconciliation Commission. And the effect of slavery are all around us. You can be blind, but you can’t be stupid. Look around us. In education. In prison populations. Et cetera, et cetera, et cetera. That’s the evidence of what happened.

One can say, ‘It was 100-odd years ago, get over it! OK, let’s get over it. But things have to be put in place for us to get over it. We’re talking about 400 years of slavery and mental torture. So guilt isn’t productive. I’m not interested in guilt. But sometimes like the Truth and Reconciliation Commission in South African. It wasn’t perfect, but at least there was some kind of acceptance. Of course the people who did it aren’t here anymore, so there’s no use talking about guilt”.

⁹⁵ “In contrast to the involuntary experiencing of traumatic memories, narrating memories to other [...] enables survivors to gain more control over the traces left by trauma. Narrative memory is not passively endured; rather, it is an act on the part of the narrator, a speech act that defuses traumatic memory, giving shape and a temporal order to the events recalled, establishing more control over their recalling, and helping the Survivor to remake a self”.

escravidão tanto 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)⁹⁶. 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 benéfico 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)⁹⁷

Assim, o cinema, mídia de público em massa, pode ser uma linguagem vantajosa para o processo de tentativa 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. 2)⁹⁸

Para as autoras, esse processo de *re*-narração do passado, que contém características pós-modernas, poderia ser chamado de “retrovisão”, pois tem como

⁹⁶ “When I first read it, I felt so angry and upset with myself. Why didn’t I know this book? Then, I realized no one I knew knew this book. I had to make this into a film. So it became my passion”.

⁹⁷ “Readers who accept the restorative power of language are likely to see the literature of trauma not as a collection of faltering or failing speech acts but instead as efforts – no matter how halting – at rehabilitation. Suggesting that simple ‘narration’ of trauma is both possible and salutory does not steal the power that Caruth grants to literature. Doing so simply adds to the number of language types that victims may use in trying to move on”.

⁹⁸ “Interestingly, the renewed popularity of historical film in the last few years echoes the re-evaluation in academia of traditional humanist approaches to history. As faith in grand historical narratives has declined, there has been a revival of biography and narrative history as primary ways of organising the past”.

objetivo combater mitos estabelecidos pela sociedade (p. 2). Seguindo esse pensamento, podemos afirmar que *12 anos de escravidão* procura combater o mito das magnólias, até então predominante do cinema hollywoodiano, como afirmamos no Capítulo 2.

Gostaríamos de salientar, entretanto, que, sob a perspectiva do trauma, o relato ser ou não realista não afeta o processo de cura, pois a linguagem pode ser performativa. 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)⁹⁹ 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)¹⁰⁰. 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 “reciclado” como intelectual e

⁹⁹ “There is also a parallel to today. We can’t take our freedom for granted, because at any time they could be taken away. Look at Trayvon Martin, killed...”

¹⁰⁰ “We don’t want to get involved. We walk by it. It’s what we do. The whole movie in a way is a call to arms. There’s so much that we can do and should do”.

seu discurso volta a influenciar a opinião pública. Assim, seja através da literatura ou do cinema, o importante é que assuntos importantes, como traumas culturais e seus legados, deixem de ser postergados e sejam, enfim, discutidos pela sociedade.

3.3. O trauma cultural da escravidão e novas implicações

A história afro-americana continua desenrolando-se enquanto finalizamos este trabalho. Portanto, antes de encerrarmos, exporemos brevemente os acontecimentos recentes, a fim de termos um vislumbre do quadro pós-adaptação de *12 anos de escravidão*.

No ano de lançamento, o filme é bastante discutido por críticos e o público comum. Recebe atenção, ganha diversos prêmios e consolida-se no cânone cinematográfico. No mesmo ano, o adolescente negro, Trayvon Martin, é assassinado, na Flórida, por um vigia de um condomínio, que alega legítima-defesa (mesmo tendo sido ele a perseguir Martin pelas ruas do condomínio) e, por isso, não é indiciado logo após o ocorrido. O movimento *Black Lives Matter*, então, é criado, com intuito de defender o direito de vida aos afro-americanos. Assim, cerca de quarenta anos após o Movimento dos Direitos Civis, um novo movimento faz-se necessário. Mais uma vez os afro-americanos lutam para terem suas vozes ouvidas e seus direitos básicos atendidos. Através do uso de mídias populares, com a hashtag #BlackLivesMatter, o movimento tem alcançado gerações mais novas, empoderando-as nas diversas plataformas.

Outro acontecimento a ser considerado é a inauguração do *National Museum of African American History and Culture*, no *Smithsonian Institute*, em Washington, em setembro de 2016. Eyerman (2011) indaga a inexistência de museus sobre a escravidão, como acontece, por exemplo, com diversos museus sobre o Holocausto na Europa. De acordo com ele, isso acontece pela resistência em “comemorar” o assunto, criando lugares de memória. Ou seja, a escravidão é encarada como um passado a ser esquecido. A inauguração do referido museu parece corroborar a tentativa de processo de cura proposta por McQueen. O novo lugar de memória indica uma melhor aceitação do assunto e abre possibilidades para discussões. A escravidão, então, assume seu lugar de pertencimento na história norte-americana; é inegável e sua discussão deve ser inevitável.

Em 2016, Nate Parker, um cineasta afro-americano estreante, lança o filme *O nascimento de uma nação*, em que retrata a história de Nat Turner e a rebelião de 1831. Ao estilo de *12 anos de escravidão*, o longa pretende recontar momentos históricos norte-americanos a partir da perspectiva do escravo. Acreditamos que a influência do filme de McQueen é imprescindível para o de Nate Parker, uma vez que o primeiro parece abrir portas, até então trancadas a sete chaves, para projetos do tipo.

Além disso, a apropriação do título, *O nascimento de uma nação* de D. W. Griffith, é óbvia. Como já mostramos, a obra de 1915 tem um peso imenso na história cinematográfica e social dos Estados Unidos. Um famoso sermão de Martin Luther King, por exemplo, é intitulado “O nascimento de uma nova nação”, demonstrando que o filme de Griffith exerce influência importante para contradiscursos através do tempo também na sociedade em geral. Jelani Cobb, no documentário *A 13ª Emenda*, descreve o filme como uma profecia, pois previa a forma como o negro seria tratado e retratado nos Estados Unidos, mesmo um século depois. A escolha de Parker para o título, portanto, indica que, mais de cem anos após o lançamento do filme de Griffith, ainda existe a necessidade de lutar contra os estereótipos criados. É um processo de cura longo e árduo, mas, uma vez iniciado, graças a *12 anos de escravidão*, acreditamos que o cinema norte-americano tende a tornar-se cada vez mais receptivo para novas narrativas de escravos.

A escolha da história de Nat Turner também é estratégica, pois *The Confessions of Nat Turner*, publicada em 1967, período do ápice das neonarrativas, é escrita por William Styron, um homem branco. Na época, diversas discussões acontecem, questionando o direito de um homem branco contar a história de um escravo negro:

Na esfera literária, a publicação de uma narrativa de escravo de ficção por um escritor branco, *The Confessions of Nat Turner* (1967), de William Styron, provocou debates amargos sobre a autêntica representação da escravidão. Em *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond* (1968), historiadores, intelectuais, e figuras públicas associadas ao Movimento Black Power encontraram problemas não somente na caricatura de Turner criada por Styron, como um fanático hipersexual, mas também em sua pretensão de voz em primeira pessoa do escravo. (DUBEY, 2010, p. 334)¹⁰¹

Dessa forma, Nat Turner, figura responsável por uma das insurreições mais violentas e conhecidas do sistema escravagista, tem a voz substituída pela de Styron. Como afirmamos anteriormente, as neonarrativas de escravos têm o objetivo de preencher lacunas deixadas. Styron pode ter tido boas intenções ao contar a história de Turner, mas, novamente, questões sobre quem e como representar o escravo sobrepõem qualquer

¹⁰¹ “In the literary sphere, the publication of a fictionalized slave narrative by a White writer, William Styron’s *The Confessions of Nat Turner* (1967), provoked the most acrimonious debates about authentic representations of slavery. In *William Styron’s Nat Turner: Ten Black Writers Respond* (1968), historians, intellectuals, and public figures associated with the Black Power movement took issue not only with Styron’s caricature of Turner as a hypersexual fanatic, but also with his assumption of the first-person voice of the slave”.

disposição. Além disso, para Toplin, Nat Turner seria um forte candidato a ganhar um filme na era do *blaxploitation*, o que não acontece:

Curiosamente, nenhum grande filme do período [do *blaxploitation*] dramatizou a história de Nat Turner, embora alguns produtores de Hollywood tenham falado sobre trazer para a tela o polêmico romance de William Styron, *The Confessions of Nat Turner* (1967) (TOPLIN, 2004, p. 555)¹⁰²

A versão cinematográfica da história de Turner, então, fica a cargo de Parker, que pode recontar a história a partir da perspectiva de um homem afro-americano. Ademais, o cineasta assume o papel do protagonista, encarnando-o como um herói injustiçado. Parker tem mais direito de contar a saga de Turner do que Styron? Esta pergunta é complexa o suficiente para um outro trabalho. O que podemos dizer, nesse momento, é que *O nascimento de uma nação* de Parker, após vencer prêmios no Festival de Sundance, perde força quando a imprensa anuncia o suicídio de uma moça supostamente estuprada por Parker em 2012, caso que o cineasta prefere não comentar. Parker, então, acaba sendo “sabotado” pela crítica, uma vez que, no filme, o estopim da rebelião é justamente o estupro de mulheres. Novamente, quem representa tem tanto peso e influência quanto a própria obra.

Já sobre os livros de literatura, em 2017, o livro *The Underground Railroad* – Os caminhos para a liberdade (publicado no Brasil pela editora Harper Collins) é agraciado com o Prêmio Pulitzer de Ficção. Escrita por Colson Whitehead, a história narra a trajetória da escrava Cora durante uma tentativa de fuga. A base da narrativa, destarte, poderia ser comparada a das narrativas de escravos, pois a influência é evidente. Entretanto, Whitehead cria uma neonarrativa de escravo única ao usar artifícios ficcionais, verdades metafóricas, como diria Rosenstone, para construir uma história fantástica que tem tanto poder de renarrar a escravidão para o leitor contemporâneo quanto as próprias narrativas de escravos. A rodovia subterrânea, que sabemos ser, na verdade, rotas e sistemas de fugas de escravos, no romance, é literal. Ou seja, túneis abaixo do chão, que cortam o país, levando escravos de um estado para o outro. Além disso, Whitehead intensifica o conceito norte-americano de que cada estado tem suas próprias regras, ao tornar cada estado um mundo aparte. Em cada capítulo, Cora encontra-

¹⁰² “Interestingly, no major motion Picture of the period dramatized the story of Nat Turner, although some Hollywood producers talked about bringing William Styron’s controversial novel *The Confessions of Nat Turner* (1967) to the screen”.

se em um estado diferente, levada pela rodovia subterrânea, e depara-se com distintas formas de lidar com a escravidão e os escravos, como numa viagem no tempo:

[...] outros romancistas têm se voltado cada vez mais para os gêneros de ficção fantástica e especulativa para elaborar uma contracultura negra da modernidade. Numerosas narrativas recentes sobre a escravidão implementam dispositivos paranormais, sobrenaturais ou mágicos para deslocar o tempo linear e para provocar a convivência incômoda de períodos históricos distintos no mesmo plano narrativo. (DUBEY, 2010, p. 343) ¹⁰³

Diversos intelectuais norte-americanos, na definição de Eyerman, recomendam publicamente o livro, como a apresentadora Oprah Winfrey, que o elege como o livro do ano de seu clube de leitura, e até mesmo o então presidente Barack Obama, em entrevista ao *The New York Times* (17 de julho de 2017): “*The Underground Railroad* é um lembrete das formas pelas quais a dor da escravidão é transmitida através das gerações, não somente de formas abertas, mas transformando mentes e corações”. ¹⁰⁴

Por infelicidade, entretanto, mais recentemente, os Estados Unidos, que parecia querer caminhar para uma direção mais liberal com o presidente Barack Obama, volta a fechar-se com a presidência de Donald Trump, assumida em 2017. Claramente conservador, em pouco tempo de mandato, exerce uma influência contrária à de Obama no quesito enfrentamento de problemas sociais. Como mencionamos, a história dos afro-americanos continua desenrolando-se e a presidência de Donald Trump é apenas mais um capítulo sendo escrito. O que podemos ter certeza, contudo, é que as narrativas de escravos não podem mais ser negligenciadas, sendo na literatura ou no cinema. Elas fazem parte da identidade afro-americana e também dos norte-americanos em geral. O trauma cultural é real e, através de *12 anos de escravidão*, acreditamos que o processo de tentativa de cura tenha sido iniciado e, esperamos, tenha continuidade.

¹⁰³ “[...] other novelists have increasingly turned to the genres of fantastic and speculative fiction to elaborate a black counter-culture of modernity. Numerous recent narratives about slavery deploy paranormal, supernatural, or magical devices to dislocate linear time and to bring about the uneasy coexistence of distinct historical periods on the same narrative plane”.

¹⁰⁴ “*The Underground Railroad* is a reminder of the ways in which the pain of slavery transmits itself across generations, not just in overt ways, but how it changes minds and hearts”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos entender como *12 anos de escravidão*, livro (1853) e filme (2013), refletem os pensamentos de cada época de produção e também influenciam a sociedade marcada pelo trauma cultural. Fizemos, no Capítulo 1, um breve trajeto da história do sistema escravagista nos Estados Unidos, a fim de entender o surgimento e as motivações para a produção das narrativas de escravos. Como pudemos perceber, o gênero narrativa de escravos tem diversas peculiaridades, justamente pelo contexto social e histórico, como, por exemplo, o uso da dimensão episódica, na tentativa de evitar que a veracidade do relato seja questionada. Além disso, vimos como o movimento abolicionista fez uso de tais textos para comover os leitores e tentar mostrar a desumanidade sofrida pelos escravos. A autobiografia de Solomon Northup, contudo, percorre um caminho diferente das demais narrativas de escravos, sendo publicada por uma editora comercial, a Derby and Miller, como uma edição de luxo. Ademais, a própria história de Northup é diferente da maior parte dessas narrativas, uma vez que Solomon nasce homem livre no norte e é sequestrado e vendido como escravo no sul. Dessa forma, a questão da fragilidade da liberdade faz-se mais presente. Percebemos, assim, como a posição do narrador oscila, exatamente por sua “dupla identidade”. Podemos entender, até mesmo, haver dois narradores: Solomon Northup, homem livre do norte, que observa tudo ao redor com olhos críticos e distantes e, muitas vezes, repete padrões da hegemonia branca, e Platt, o escravo que sente os acontecimentos na pele e entende o papel do negro na sociedade americana.

No Capítulo 2, dedicamo-nos ao cinema. Primeiramente, propomos uma breve reflexão sobre a forma como o cinema, principalmente o hollywoodiano, indústria que alcança o público em massa, tem o poder de influenciar o pensamento popular. Doravante, fazemos um panorama dos filmes comerciais com o tema escravidão, procurando contemplar cada um enquanto contradiscurso do pensamento da sociedade da época de sua produção e mostrar como pode ser “revelador” do trauma cultural. Com isso, pudemos perceber que o cinema hollywoodiano, por muito tempo, trata o tema escravidão como pretexto para filmes em que os protagonistas pertencem à hegemonia norte-americana. Com o passar dos anos, notamos uma mudança e tentativas de trazer histórias envolvendo os escravos e os afro-americanos para a telona, mesmo que ainda superficialmente. Chegamos, portanto, à análise de *12 anos de escravidão*, de Steve McQueen, cuja abordagem do tema escravidão é inédita. Entre diversos aspectos que causam essa

sensação de estar assistindo pela primeira vez um filme, de fato, sobre a escravidão, a falta de catarse chamou mais atenção. Filmes de Hollywood, ou seja, comerciais, procuram agradar o público, por conseguinte a presença imprescindível de momentos catárticos. Por outro lado, *12 anos de escravidão* não oferece esse alívio para o espectador. Mesmo ao fim do filme, quando Solomon reencontra a família, o sentimento é de desgosto, pois a breve cena não consola o horror da escravidão. Somos obrigados a voltar às nossas vidas sem o momento catártico que nos dá a sensação de conclusão da histórica, tendo um incômodo prolongado.

De forma similar, podemos dizer que não houve conclusão ou resolução do trauma cultural perpetuado pelo sistema escravagista nos Estados Unidos. O assunto, até hoje, é controverso e causa desconforto. Ousamos dizer que nesse item o filme de McQueen impõe sua genialidade: sem catarse, o trauma da escravidão não se esgota, pois a sociedade está longe de compreendê-la. No Capítulo 3, portanto, investigamos a forma como esse trauma cultural influencia na construção da identidade do afro-americano e como isso se reflete nas mídias, desde as narrativas de escravos, até o cinema.

Vendo como *12 anos de escravidão* parece ser um marco no cânone cinematográfico, e também, na sempre relevante discussão sobre a escravidão, achamos pertinente expor alguns acontecimentos posteriores ao lançamento do filme. Por meio de fatos sociais, como o assassinato de Trayvon Martin e a criação do movimento Black Lives Matter, e lançamentos da obra literária e cinematográfica, podemos perceber retrocessos e progressos na sociedade. Quanto à literatura e ao cinema, observamos que o filme de McQueen e a redescoberta do livro de Northup abriram portas para que não só a escravidão seja usada como conteúdo instigante, mas também alcance reconhecimento, como a ficção de Whitehead, que recebeu o Pulitzer em 2017, e o filme de Parker, vencedor do Festival de Sundance.

Acreditamos, dessa forma, termos encontrado indícios de uma tentativa de iniciar um processo de cura para o trauma cultural da escravidão nos Estados Unidos. Como repetimos diversas vezes, a literatura e o cinema, mesmo para o leitor/espectador mais desatento, têm o poder de influenciar. Entendemos que essa influência provavelmente levará um tempo razoável para ser evidente também na sociedade em geral. Esperamos que, em pouco tempo, *12 anos de escravidão* possa ser visto como contradiscurso dos anos 2010, marcando o início do fim da marginalização do afro-americano.

REFERÊNCIAS

THE Abolition of the slave trade. New York: The New York Public Library, c2012. Disponível em: < <http://abolition.nypl.org/>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

AMISTAD. Direção de Steven Spielberg. Produção de Debbie Allen. Burbank: DreamWorks, 1997. 1 DVD (155 min).

BAUER, S. W. A história do eu: autobiografias e memórias. In: _____. **Como educar sua mente: o guia para ler e entender os grandes autores**. São Paulo: É Realizações Editora, 2015. p. 143-173.

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

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2013.

BOSI, A. **Ideologia e contraideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THE Birth of a nation. Direção de D. W. Griffith. Produção de D. W. Griffith. Los Angeles: Epoch Producing Co., 1915, 1DVD (193 min).

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

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. 1-7.

CHURCHWELL, S. **12 years a slave: the book behind the film**. London: The Guardian, c2017. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2014/jan/10/12-years-slave-uncle-toms-cabin>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

COOMBS, N. The shape of American slavery. In: _____. **The black experience in America**. [S. l.], Project Gutenberg eBook, 2008. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/67/67-h/67-h.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

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.

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.

DJANGO unchained. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Reginald Hudlin. Culver City: Columbia Pictures, 2012, 165 min.

DOHERTY, T. Bringing the slave narratives to screen: Steve McQueen and John Ridley's searing depiction of America's "peculiar institution". **Cineaste**, New York, v. 39.1, 2013.

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.

FANON, F. **The wretched of the earth**. New York: Grove Weidenfeld, 1991.

GATES JR., H. L.; MCKAY, N. Y. **The Norton anthology of African American literature**. New York: W. W. Norton & Company, 2004.

GATES JR., H. L. **12 years a slave**: a conversation with Steve McQueen. **Transition**, Bloomington, v. 114, p. 185-196, 2014.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GLORY. Direção de Edward Zwick. Produção de Freddie Fields. Culver City: TriStar Pictures, 1989. 1DVD (122 min).

GONE with the wind. Direção de Victor Fleming. Produção de David O. Selznick. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939, 2DVDs (238 min).

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.

HACKER, J. D. A census-based count of the Civil War dead. **Civil War history**, Iowa City, v. 57, n. 4, p. 307-348, 2011.

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.

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.

LINGOLD, M. C. **Fiddling with freedom**: Solomon Northup's musical trade in 12 Years a Slave. [S. 1.], WordPress.com, 2013. Disponível em: <<https://soundstudiesblog.com/2013/12/16/11444/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

NABUCO, C. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editor, 1967.

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**. Tradução: Caroline Chang. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. **12 years a slave**. Vancouver: Engage Books, 2013.

OLNEY, J. "I was born": slave narratives, their status as autobiography and as literature. **Callaloo**, Baltimore, n. 20, p. 46-73, 1984.

PEDERSON, J. Speak, trauma: toward a revised understanding of literary trauma theory. **Narrative**, Columbus, v. 22, n. 3, p. 333-353, 2014.

POPE, E. W. Twelve Years a Slave, the Book: dramatizations, illustrations & editions. **Past is present**: the American antiquarium society blog, Worcester, 2014. Disponível em: <<http://pastispresent.org/2014/good-sources/twelve-years-a-slave-the-book-dramatizations-illustrations-editions/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

PRESIDENT Obama's reading list. **The New York Times**, New York, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/01/18/books/president-obamas-reading-list.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

REDMOND, S. L. Close up: fugitive and the filmic imagination: tip toes and river rolls: overhearing enslavement. **Black camera**, Bloomington, v. 7, n. 1, p. 150-161, 2015.

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.

ROY, M. Cheap editions, little books, and handsome duodecimos: a book history approach to antebellum slave narratives. **MELUS**, Cary, v. 40, n. 3, p. 69-93, 2015.

SALLES, R. Prefácio. In: MANZANO, J. F. **A autobiografia do poeta-escravo**. São Paulo: 2015. p. 9-12.

SKLAR, R. **História social do cinema americano**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

TOPLIN, R. B. Slavery. 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. 552-557.

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

WHITEHEAD, C. **The Underground Railroad: os caminhos para a liberdade**. Tradução: Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

WILDERSON III, F. B. Social death and narrative aporia in *12 years a Slave*. **Black camera**, Bloomington, v. 7, n. 1, p. 134-149, 2015.

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.