

JAMES BALDWIN E O CINEMA: A POLÍTICA RACIAL DE HOLLYWOOD NO SÉCULO XX

JAMES BALDWIN AND CINEMA: HOLLYWOOD'S RACIAL POLITICS IN THE TWENTIETH-CENTURY

Tiago Costa

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>

DOI: 10.9771/contemporanea.v23i1.66352

RESUMO:

O artigo propõe uma reflexão sobre a crítica de James Baldwin acerca da política racial do cinema americano no século XX. Para tanto, abordaremos textos da obra ensaística de Baldwin, nos quais o autor analisa filmes americanos entre as décadas de 1930-70, com o intuito de sistematizar suas principais hipóteses sobre o discurso cinematográfico de Hollywood. Por fim, apresentaremos uma breve consideração sobre a relevância do pensamento crítico de Baldwin para o debate contemporâneo em torno das representações culturais na indústria audiovisual do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: James Baldwin, crítica cinematográfica, cinema americano do século XX.

ABSTRACT:

The article proposes a reflection on James Baldwin's critique of the racial politics of American cinema in the 20th century. To this end, we will look at texts from Baldwin's essay, in which he analyzes American films from the 1930s-70s, in order to systematize his main hypotheses about Hollywood's cinematic discourse. Finally, we will present a brief consideration of the relevance of Baldwin's critical thinking to the current debate on cultural representations in the 21st century audiovisual industry.

KEYWORDS: James Baldwin, film criticism, 20th century American cinema.

INTRODUÇÃO

Em julho de 2013, o movimento *Black Lives Matter* surge como uma resposta à absolvição do segurança George Zimmerman pelo homicídio do adolescente Trayvon Martin em um condomínio fechado na Flórida. Inicialmente, o *Black Lives Matter* despontou como uma campanha nas redes sociais, mas, em pouco tempo, tornou-se um movimento organizado, virando o emblema do ativismo negro no século XXI.

Um dos traços distintivos do movimento negro contemporâneo é a sua capacidade de mobilização, largamente potencializada pelo advento da cultura digital. Mas, para além dos novos modos de engajamento, percebe-se também uma ampliação das pautas políticas. Em particular, chama a atenção o protagonismo que o tema da representatividade cultural tem adquirido, juntando-se às tradicionais reivindicações por igualdade jurídica que marcaram as lutas históricas do século XX.

É nesse cenário de renovação do movimento negro que a obra de James Baldwin volta a ocupar um lugar de destaque no meio acadêmico e artístico. Publicações como o dossiê Baldwin na *African American Review* (2013), a edição do volume *The Cambridge Companion to James Baldwin* (2015) ou, ainda, o periódico anual *James Baldwin Review* (2015-atual), atestam o recente entusiasmo com a obra do autor. Soma-se a isso o lançamento do filme *I'm not your negro* (Raul Peck, 2016), cujo sucesso impulsionou uma série de vídeos na internet com depoimentos de Baldwin, além de ter estimulado a recuperação de documentários esquecidos, nos quais acompanhamos o autor em diferentes momentos da sua vida.¹

À medida que textos e vídeos do escritor voltaram a circular no meio cultural, foi ficando evidente para as novas gerações a enorme contribuição que a sua obra poderia oferecer para as atuais discussões sobre representatividade de raça, gênero e sexualidade nas mídias hegemônicas. Conseqüentemente, na última década, o resgate da obra de Baldwin tem provocado uma intensa renovação na sua fortuna crítica, da qual se destaca o crescente interesse de pesquisadores contemporâneos pelo estudo das relações do escritor com o cinema.

1 São eles: *A stranger in the village* (Pierre Koralnik, 1962); *Take this hammer* (Richard O. Moore, 1964); *Meeting the man* (Terence Dixon, 1970); *James Baldwin: from another place* (Sedat Pakay, 1973); *The price of the ticket* (Karen Toster, 1989); *I heard it through the grapevine* (Dick Fontaine; Pat Hartley, 1982).

De fato, embora poucos dos seus romances tenham sido adaptados para a tela², Baldwin nunca escondeu de ninguém o seu envolvimento com o cinema e seu desejo de fazer filmes, como ele mesmo resume em sua *Nota autobiográfica*: “Sobre meus interesses: não sei se tenho algum, a menos que o desejo mórbido de possuir uma câmera de dezesseis milímetros e fazer filmes experimentais seja encarado como tal”. (Baldwin, 2020, p. 34)

Segundo Hayley O’Malley (2021), na década de 1960-70, Baldwin participou de vários projetos audiovisuais que, por razões diversas, não vingaram. Um bom exemplo é *The inheritance*, filme que seria escrito e dirigido por ele. A obra chegou a ser anunciada, em 1972, na revista *Variety*, mas depois de anos em pré-produção terminou abandonada. Outro caso famoso é o do seu roteiro para a cinebiografia de Malcom X, em 1968. Por questões políticas, o script foi completamente adulterado pelos produtores da MGM, o que levou Baldwin a abandonar o projeto que, por fim, foi cancelado.

De todo modo, independentemente das iniciativas frustradas, a relação do autor com o cinema vai muito além de sua efetiva participação na indústria. Isso porque, antes de qualquer coisa, Baldwin foi um profundo intérprete da formação cultural dos Estados Unidos, capaz de revelar o cerne dos valores americanos nos mais discretos lapsos das suas representações culturais.

Sendo assim, ao longo de toda a sua obra ensaística, nos deparamos com análises cirúrgicas da encenação do estilo de vida americano no cinema do século XX. Como veremos, o mote central de sua crítica é a exposição do racismo velado no discurso e na estética dos filmes hollywoodianos. Todavia, os comentários de Baldwin não se restringem à denúncia da violência simbólica contra a comunidade negra, mas se estendem ao exame das contradições inerentes ao autorretrato da população branca americana.

Nesse sentido, antes de avançarmos para a discussão dos seus textos, é importante mencionar que a crítica cinematográfica de Baldwin se diferencia da perspectiva predominante nos recentes estudos raciais dedicados ao cinema de Hollywood da década de 1970. Nessas abordagens, frequentemente encontramos a análise da positividade ou negatividade com que personagens negros eram retratados nas telas. Baldwin, no entanto, estava mais interessado em revelar o subtexto moral que as narrativas hollywoodianas procuravam ocultar. Para ele, o cinema americano operava como uma

2 Os dois romances adaptados são: uma produção da PBS para *Go Tell It on the Mountain* (1985), dirigido por Stan Lathan; e a recente filmagem de Barry Jenkins para *Se a Rua Beale falasse* (2018).

expressão simbólica daquilo que pode ser denominado lenda americana”, de modo que seu trabalho crítico consistia, justamente, em ler nas entrelinhas do discurso fílmico as fantasias, os recalques e os mitos que sustentavam essa lenda.

Assim, seguindo a sugestão de Ryan Jay Friedman (2010, p. 390), se considerarmos a crítica praticada nos anos 1960-70, talvez o mais adequado seja aproximar Baldwin da sensibilidade interpretativa dos críticos da *Cahiers du Cinéma* ou mesmo da análise cultural pós-estruturalista. Isso porque, em seus ensaios, Baldwin propõe uma leitura da imagem como “texto”, isto é, para o escritor os filmes circulam como formas de “escritas” inseridas na rede intertextual que atravessa códigos culturais diversos. O que lhe interessa, portanto, é analisar essas “escritas” de modo a tornar visíveis os sintomas sob a superfície do discurso cinematográfico hollywoodiano. Como argumenta Friedman:

A metáfora do filme como texto situa no meio visual o mesmo tipo de densidade e indeterminação figurativa que, na teoria pós-estruturalista, caracteriza a noção de “escrita”. Baldwin claramente traz esse tipo de sensibilidade literária à sua crítica cinematográfica: isso é visível tanto na densidade retórica de sua própria prosa quanto em sua suposição subjacente de que a estrutura fílmica é instável (FRIEDMAN, 2010, p. 390-91)³.

Partindo dessa premissa, acredito que os textos de Baldwin sobre o cinema americano constituem um material indispensável para o estudo da indústria cultural no século XX. Suas análises revelam as mais discretas artimanhas da gramática ideológica de Hollywood e, de quebra, ainda nos fornece um aparato crítico sofisticado para analisarmos quais aspectos dessa gramática ainda permanecem enraizados na linguagem da indústria audiovisual do século XXI.

A seguir, proponho uma reflexão sobre as ideias de James Baldwin acerca da política racial do cinema americano no século XX. Para isso, abordarei, sobretudo, o livro *Mente vazia, oficina do Diabo: ensaios sobre a política racial do cinema americano* ([1976], 2022), no qual o autor se dedica exclusivamente ao tema. Porém, na medida em que as ideias forem sendo desenvolvidas, também mobilizarei outros ensaios e depoimentos pertinentes ao nosso assunto.

O artigo está dividido em quatro partes. Nas três primeiras, apresento os diagnósticos de Baldwin sobre as estratégias supremacistas do cinema hollywoodiano, a saber: as “Personalidades de escape”, o “Racismo velado” e “A lenda americana”. Embora os tópicos

3 Tradução autoral.

sejam correlatos, a exposição na ordem sugerida nos permitirá traçar uma cronologia da política racial do cinema americano no século XX. Em seguida, no quarto item, intitulado “A imagem sociológica”, comento a crítica de Baldwin ao cinema *blaxploitation* e à arte de protesto, rejeitados pelo autor como falsas alternativas à mitologia americana. Ao final, encerro o texto com uma breve consideração sobre a relevância de Baldwin para o debate atual acerca das representações culturais na indústria cinematográfica.

PERSONALIDADES DE ESCAPE

O início da década de 1930 corresponde ao momento de consolidação do cinema sonoro, fato que iria desencadear a chamada era de ouro do cinema americano (1930-50). Nessa mesma época, James Baldwin viveria sua infância, adolescência e juventude. Várias lembranças desse período são relatadas pelo autor em seus ensaios biográficos, nos quais, além das dificuldades da vida no Harlem, Baldwin rememora seus primeiros contatos com a literatura, o teatro e o cinema⁴.

No caso do livro *Mente vazia, oficina do diabo* (2022), é curioso observar como a análise dos filmes segue uma linha cronológica que vai da década de 1930 aos anos 1970, de modo que acompanhamos a evolução das representações cinematográficas americanas em paralelo com o amadurecimento do olhar de Baldwin sobre aqueles filmes. Assim, ficamos sabendo que, inicialmente, o cinema parecia-lhe um mapa confuso do mundo, já que, na infância, o autor não entendia a lógica do racismo e nem sequer conseguia se distinguir como negro. Aos poucos, no entanto, foi ficando nítido para Baldwin que o mundo reproduzido nas telas era um mundo de exclusividade branca.

No célebre debate Baldwin-Buckley⁵, de 1965, em determinado momento de seu discurso, Baldwin ilustra a situação acima:

4 Alguns desses textos autobiográficos podem ser encontrados nas duas coletâneas de ensaios publicadas no Brasil (indicadas nas referências bibliográficas). São eles: “Nota autobiográfica”; “O gueto do Harlem”; “Notas de um filho nativo” (Baldwin, 2020) e “Ao pé da cruz: carta de uma região da minha mente” (Baldwin, 2024).

5 O “Debate Baldwin-Buckley” reuniu James Baldwin e William F. Buckley (um intelectual conservador branco) discutindo o tema: “O sonho americano existe à custa do negro americano?”. O debate ocorreu em 18 de fevereiro de 1965 na Cambridge Union Society, no contexto da luta pelos direitos civis. É considerado, até hoje, um debate histórico pela repercussão e influência que teve na discussão sobre as relações raciais nos Estados Unidos. Para mais detalhes, ver: (BUCCOLLA, Nicholas. *The fire is upon us: James Baldwin, William F. Buckley Jr., and the debate over race in America*. New Jersey: Princeton University Press, 2019); (VAUGHT, Seneca. *James Baldwin VS. William F. Buckley, JR. for The Soul of America*. In: HENDERSON, A.S., THOMAS, P.L. (eds) *Critical literacy teaching series: challenging authors, James Baldwin*. SensePublishers, Rotterdam/Boston/Taipei, 2014).

(...) no momento em que você nasce, já que você ainda não tem noção de nada, cada pau e pedra e cada rosto são brancos. E como você ainda não viu um espelho, você supõe que você também é. É um grande choque por volta dos 5, 6 ou 7 anos descobrir que a bandeira à qual você jurou lealdade, junto com todos os outros, não jurou lealdade a você. É um grande choque descobrir que, enquanto Gary Cooper estava matando os índios e você estava torcendo por Gary Cooper, os índios eram você (Debate: Baldwin x Buckley, 1965)⁶.

À medida que ia crescendo, Baldwin dizia ter começado a entender os mecanismos pelos quais os filmes internalizavam valores supremacistas na subjetividade do espectador. Para ele, um desses artifícios vinculava-se ao aspecto ambíguo típico dos personagens cinematográficos. Ocorre que, embora a instantaneidade da imagem produza uma sensação de proximidade, na verdade, diz ele, a distância entre público e personagem nos filmes é sempre incomensurável, porque os personagens se confundem com a persona da celebridade:

A distância entre você — o público — e um artista de cinema é um absoluto: um absoluto paradoxal, mascarado de intimidade. Ninguém jamais saberá realmente se Katharine Hepburn ou Bette Davis ou Humphrey Bogart ou Spencer Tracy ou Clark Gable ou John Wayne conseguem ou conseguiriam de fato atuar, e ninguém se importa: atuar não é o que eles são obrigados a fazer. Sua habilidade de atuação, longe de ser o que atrai seu público, muitas vezes pode ser o que afasta seu público. Não se vai assisti-los atuar: vai-se assisti-los ser. Não se assiste Humphrey Bogart como Sam Spade: vai-se assistir Sam Spade como Humphrey Bogart. Não desejo, aqui, insistir em um ponto ao qual seremos, no presente, e um tanto elaboradamente, obrigados a retornar: mas “ninguém”, eu li em algum lugar, há muito tempo, “toma um negro como sua personalidade de escape” (...) (BALDWIN, 2022, p. 34-35).

Desde os primórdios do cinema hollywoodiano, a associação entre o personagem de ficção e a persona das celebridades é utilizada como um veículo de projeção ideológica no espectador. “A personalidade de escape”, à qual Baldwin se refere, pode ser entendida como uma forma de sublimação do cotidiano. Algo na linha da tradicional interpretação da teoria crítica sobre os efeitos alienantes da indústria cultural. Até aqui, portanto, nenhuma grande novidade. O problema, continua Baldwin, é que os produtores dos anos 1930-50 não pareciam dispostos a comercializar “personalidades de escape” negras. Os personagens negros até existiam, mas apenas como caricaturas desumanizadas, que não serviam a nenhuma idealização, a não ser daquilo que deveria ser abominado.

Segundo Baldwin, a gênese dessa caracterização desumanizante remonta ao filme *O nascimento de uma nação* (D.W. Griffith, 1915), frequentemente enaltecido pela historiografia euroamericana como responsável por sistematizar as convenções da montagem narrativa

6 Transcrição e tradução autorais.

do cinema clássico, mas que, para o autor, não passava de “uma justificativa elaborada para o genocídio” (Baldwin, 2022, p. 48). Seu argumento é o de que, apesar de Griffith recorrer a todo o tipo de disfarce formal, seu filme tem uma única e óbvia motivação: apresentar os negros como criaturas malignas, pecaminosas, animais, responsáveis pela guerra fratricida americana. No fim das contas, a moral da história de *O nascimento de uma nação* é a de que fora da ordem da supremacia branca só existe o caos e a guerra.

Assim, Baldwin sugere que *O nascimento de uma nação* funciona como uma espécie de modelo seminal que seria reproduzido pela linguagem do cinema americano durante as décadas seguintes. Como explica Alice Mikal Craven:

Em sua análise de *Birth of a Nation*, os comentários de Baldwin sobre as dimensões morais do filme precedem quaisquer comentários que ele faça sobre a forma do filme. Apesar de sua aversão ao conteúdo moral do filme de Griffith, Baldwin está bem ciente das maneiras pelas quais o diretor foi capaz de casar forma com conteúdo e, assim, criar uma fusão de mitologias de supremacia branca americana com a linguagem cinematográfica em Hollywood (CRAVEN, 2018, P. 40)⁷.

O código semiótico anunciado em *O nascimento de uma nação* iria se consolidar nas décadas de 1930-1950, quando Hollywood fez pouco esforço para mascarar seu racismo visceral. Entretanto, com o início do movimento pelos direitos civis, a partir da metade da década de 1950, a representação da comunidade negra no cinema começa a ganhar maior sofisticação.

RACISMO VELADO

À medida que o cinema foi incorporando histórias com o protagonismo de personagens negros, Baldwin observa que as estratégias da política racial hollywoodiana vão se requintando. Agora, há espaço para um punhado de celebridades negras reproduzirem o papel de “personalidades de escape”. Ainda assim, em geral, essas celebridades estavam a serviço de histórias que reforçavam uma visão estereotipada ou paternalista sobre a presença da população negra na sociedade americana.

No campo dos estereótipos, um dos exemplos mais célebres é o filme *Carmen Jones* (1954), dirigido por Otto Preminger e protagonizado por Harry Belafonte e Dorothy Dandridge. Trata-se de uma versão contemporânea da ópera de Bizet, reencenada numa

7 Tradução autoral.

fábrica de munições no sul dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. O musical foi uma das primeiras grandes produções hollywoodianas com elenco composto exclusivamente por atores negros.

Nada disso, porém, impressionou James Baldwin que, na ocasião do lançamento do filme, escreveu uma resenha crítica intitulada *Carmen Jones: negro, mas nem tanto* ([1954], 2020). No texto, o escritor argumenta que a premissa silenciosa do filme é o paralelo entre a cigana amoral e a negra amoral, ainda que tal pressuposto esteja encoberto pelo status da obra clássica e pelas músicas que conferem um tom amistoso ao enredo. No entanto, embora o filme se esforce para “provar que os negros são tão ‘limpos’ e tão ‘modernos’ quantos as pessoas brancas” (Baldwin, 2020, p. 75), por detrás da superfície, Baldwin nota os mesmos preconceitos de sempre na maneira como as cores extravagantes, os gestos exagerados e a atmosfera de sexualidade apresentam o universo negro como algo pitoresco e exótico.

Para além das duvidosas apologias de Hollywood à cultura negra, Baldwin era igualmente crítico ao modo condescendente pelo qual o cinema tratava as tensões raciais da sociedade americana. Esse era um problema que identificava, em especial, nos filmes estrelados por Sidney Poitier. Baldwin admirava o ator, parceiro no ativismo pelos direitos civis, porém, não conseguia esconder seu mal-estar ao vê-lo atuando em obras que dissimulavam a discriminação racial em tramas edulcoradas.

É esse tipo de questionamento que encontramos nas suas críticas de *Acorrentados* (Stanley Kramer, 1958) e *No calor da noite* (Norman Jewison, 1967). Embora Poitier interpretasse, respectivamente, um ladrão e um detetive, é curioso observar como os enredos dos dois filmes seguiam uma linha muito semelhante. Em ambos, o conflito central dos personagens de Poitier era convencer seus parceiros brancos, um ladrão (Tony Curtis) e um xerife (Rod Steiger), a encará-lo como um igual.

É claro que esses filmes tinham propósitos explicitamente antirracistas, mas o que Baldwin argumentava é que, apesar das boas intenções, o modo paternalista com que representavam as relações entre personagens brancos e negros acabava por denunciar o racismo velado de seus realizadores. Como observa Quentin Miller Suffolk: “O problema de Hollywood, aos olhos de Baldwin, não é que ela tenta abordar os problemas raciais da América, mas que ela tenta resolvê-los sem ser honesta, matizada ou ousada”. (Suffolk, 2021, p. 83)⁸

8 Tradução autoral.

Diante disso, no ensaio *Mass culture and creative artist* (1960), Baldwin argumenta que o principal esforço de obras como *Acorrentados* (1958) “é manter o público a uma distância segura da experiência que esses filmes não estão realmente preparados para transmitir” (Baldwin, 1960, p. 375). Afinal, como levar a sério, continua o autor, “a absurda premissa do filme de que negros e brancos podem aprender a se amar se forem apenas acorrentados juntos por tempo suficiente”. (Baldwin, 1960, p. 375)⁹

Na sequência final do filme, os dois protagonistas, já desacorrentados, correm para subir num trem e fugir da cidade onde estão sendo perseguidos. Ato contínuo, ao ver que o personagem branco não conseguiria subir, o personagem negro se atira do trem em solidariedade ao parceiro. Refletindo sobre a cena, Baldwin questiona por que razão ele saltaria do trem? “Bem. Ele salta do trem para tranquilizar os brancos, para que saibam que não são odiados; que, embora tenham cometido erros humanos, não fizeram nada que pudesse ser odiado” (Baldwin, 2022, p. 70).

No caso de *No calor da noite* (1967), o que indigna Baldwin é a maneira contemporizada com que são apresentados os personagens brancos sulistas que, segundo ele, poucas décadas antes, estariam de capuz branco, figurando em *O nascimento de uma nação*. Para o autor, tal indulgência tinha o efeito de “aumentar e não diminuir a confusão e a complacência branca, além da raiva e desespero negros” (Baldwin, 2022, p. 59). Comentando a cena final, na qual o detetive negro e o xerife branco se despendem de maneira fraterna, Baldwin conclui que, por fim:

(...) o xerife volta para tratar de seus pretos, o que de fato é sua única tarefa. E nada, infelizmente, passou a ser possível após essa aventura absurda: exceto que os americanos brancos foram encorajados a continuar sonhando e os americanos negros foram alertados que deveriam acordar (BALDWIN, 2022, p. 61).

Em resumo, para Baldwin, *Acorrentados* (1958) e *No calor da noite* (1967) são exemplos emblemáticos de como Hollywood tratava um problema intrincado que contamina instituições, linguagem e hábitos cotidianos, com a simplicidade de uma fábula sobre indivíduos de bom coração, separados apenas pelo desagradável mal entendido do racismo.

Baldwin ainda analisa um último clássico protagonizado por Poitier: *Adivinha quem vem para o jantar* (Stanley Kramer, 1967). Mais uma vez, o autor dissecou o conteúdo aparente para demonstrar como mesmo esse ícone do cinema progressista mal conseguia

9 Tradução autoral.

esconder seu racismo intrínseco. Nesse caso, as assimetrias de poder são suavizadas por um enredo que aborda um casal interracial visitando os pais da jovem noiva branca, a fim de apresentar o futuro marido, um homem negro de meia-idade.

A primeira coisa que Baldwin chama a atenção é que, em princípio, não haveria nenhum grande suspense em jogo, já que os pais da noiva são um casal liberal de São Francisco e o noivo pretendente, um médico prestigiado, de 37 anos. A ideia do filme, então, seria a de rir do atraso das velhas gerações, explorando preconceitos irrefletidos da parte dos pais de ambos os casais. Para Baldwin, porém, a mensagem involuntária do enredo é a de que, mesmo o mais virtuoso dos negros deve passar por rigorosas avaliações para ter o direito a se casar com uma mulher branca. Analisando a cena clímax do filme, na qual ocorre o confronto entre o filho e o pai, Baldwin comenta:

Em todo caso, é de tudo isso que o filho negro deve dizer, finalmente, a seu pai negro, e de forma ignóbil: “O senhor é um homem de cor. Eu só quero ser um homem”. O que significa que um homem existe apenas no léxico brutalmente limitado daqueles que se consideram brancos e imaginam, assim, que controlam a realidade e governam o mundo. E o filho negro diz isso a seu pai negro, apesar dele, o médico prodígio, ter se tornado uma aberração viva, uma enciclopédia ambulante de raros conhecimentos médicos, para poder discutir a questão de seu casamento com uma garota branca. Os pressupostos de *The last of the Mohicans* e *The Birth of a Nation* estão muito presentes aqui e, se até mesmo o médico maravilhoso deve passar por tais provações para ser capaz de encostar em sua amada, que os Céus ajudem aqueles que abandonaram a escola (BALDWIN, 2022, p. 80-81).

Em suma, para o autor, esse era mais um exemplo de um filme que, apesar dos propósitos antirracistas, só servia para reforçar a incapacidade dos americanos de encarar a sua história de discriminação. Baldwin julgava existir um acordo tácito entre produtores e consumidores da indústria cultural americana, segundo o qual as questões sérias deveriam ser tratadas com leveza, de modo a produzir uma espécie de torpor generalizado. Esse acordo servia como alicerce para o que ele iria chamar de lenda americana.

LENDA AMERICANA

Talvez um dos aspectos mais originais das análises de Baldwin sobre o cinema americano seja sua interpretação do moralismo hollywoodiano como um sintoma do sentimento de culpa da população branca e, por consequência, a necessidade de idealização da sua própria inocência. É isso que, em muitos de seus textos, Baldwin caracteriza como a lenda que aprisiona o imaginário americano.

A lenda americana, descrita por Baldwin, nada mais é do que o mito da supremacia branca disfarçado de puritanismo. Essa lenda procura redimir o passado de atrocidades do anglo-saxão revestindo-o com uma aura de ingenuidade. Assim, mais do que os clichês sobre o negro, o que realmente espantava Baldwin era a ridícula caracterização dos brancos. Ao longo de décadas, o cinema americano inundou as telas com figuras imaculadas, infantilizadas, desresponsabilizadas de tudo. Uma mentira incansavelmente contada pelos americanos caucasianos sobre si mesmos, como um meio de recalcar a história de violência que edificou seus subúrbios assépticos. Como explica Ryan Jay Friedman:

Baldwin argumenta ao longo de suas obras de não ficção que a consciência da América branca é controlada por um “mito” ou uma “lenda”, que ele interpreta com uma variedade de expressões ligeiramente diferentes, embora sempre interligados: Ele fala de um mito de “supremacia branca”, um mito de “pureza branca” e um mito mais amplo de inocência histórica. Em todas as suas formas, este mito atua como um elemento social imaginário, permitindo que o indivíduo supostamente branco construa um provisório e fantasioso eu que, por sua vez, permite que ele ou ela possam oprimir os afro-americanos (sem qualquer sentido de culpabilidade moral) (FRIEDMAN, 2010, p. 386).

Para Baldwin, o cinema era o meio ideal para a sublimação dos traumas coletivos enraizados na história americana. Na parte final de *Mente vazia, oficina do diabo* (2022), o escritor mergulha nesse assunto, avaliando como a população branca foge do mundo real, evadindo-se na lenda da sua castidade. Em última instância, argumenta Baldwin, o cinema hollywoodiano não reflete a sociedade americana, senão pelas fraudes e desvios que a revelam.

Um exemplo dessa hipótese é apresentado pelo autor na sua análise de *O exorcista* (William Friedkin, 1973). Para ele, a “banalidade estúpida e histérica” apresentada no filme serve para sublimar os terrores da vida real nas peripécias de um satanás zombeteiro. No entanto, além de um sátiro fanfarrão, o demônio de *O exorcista* também age como um implacável superego, julgando a mãe da protagonista, ao remoer continuamente:

(...) sua culpa em relação ao casamento fracassado, seu status de estrela, sua ambição, sua relação com sua filha, sua vida essencialmente vazia e hipócrita e totalmente sem fundamento: em uma palavra, sua emancipação. Essa culpa incômoda e até apavorada é o subtexto de *The Exorcist* que não pode, entretanto, exorcizá-la, pois nunca a confronta (BALDWIN, 2022, p. 126-127).

Baldwin enxerga toda a pirotecnia de *O exorcista* como uma manobra pelo qual o filme busca evitar o confronto com o inferno que habita o coração da moral privada americana. Em outros termos, o verdadeiro demônio americano é o horror que o puritanismo

nutre em relação aos próprios sentimentos reprimidos, precisando convertê-los numa epopeia de monstros e vilões caricatos contra os quais o WASP encena incansavelmente a sua guerra santa nas telas do cinema.

Nessa mitologia, a representação cinematográfica do negro cumpriu um papel central, fazendo com que personificasse a sexualidade, a violência, a imoralidade, o exotismo, enfim, tudo aquilo que servisse à preservação do éden caucasiano. De modo que, segundo Baldwin:

(...) o branco prefere manter o negro a uma certa distância humana porque assim se torna mais fácil para ele preservar sua simplicidade e evitar que lhe cobrem os crimes cometidos por seus ancestrais ou seus vizinhos. (...) sua inquietação o leva, de modo quase inevitável a recorrer a essas lendas que os brancos criaram sobre os negros, cujo efeito mais comum é enredar o branco, por assim dizer, na sua própria linguagem, que qualifica o inferno – bem como os atributos que levam alguém para o inferno – como tão negro quanto a noite (BALDWIN, 2020, p. 191).

A IMAGEM SOCIOLÓGICA

Baldwin escreveu *Mente vazia, oficina do diabo* (2022) em plena efervescência dos filmes *blaxploitation*¹⁰. Seria de se estranhar, então, a completa ausência de comentários sobre esses filmes, não fosse ela proposital.

Você notará que estou evitando deliberadamente a recente onda dos chamados filmes negros. Vi muito poucos deles e, de qualquer maneira, seria virtualmente impossível discuti-los como filmes. Suspeito que a intenção seja realmente letal e que devam ser objetos de outra investigação. Todo o seu propósito (além de ganhar dinheiro; e esse dinheiro não é para os negros; apesar do fato de que alguns desses filmes parecem ter sido, pelo menos em parte, financiados por negros) é sufocar para sempre qualquer possibilidade de tais momentos – ou, em outras palavras, tornar a experiência negra irrelevante e obsoleta (BALDWIN, 2022, p. 106-107).

Para Baldwin, o frenesi em torno dos filmes *blaxploitation* não ajudava em nada na desmoralização dos estereótipos racistas. Ao contrário, reforçava-os ao glamourizar o tráfico

10 Segundo a definição do Dictionary of Film Studies: “Uma variante dos filmes de exploração, formada por filmes de gênero norte-americanos, não convencionais, de baixo a médio orçamento, lançados entre 1970 e 1975, estrelando atores negros em papéis importantes e originalmente destinados ao público urbano negro. Os filmes de *blaxploitation* abrangem vários gêneros (...). No entanto, compartilham muitas características, incluindo fortes protagonistas negros com atitudes antiautoritárias, cenários urbanos predominantemente negros (substituindo os cenários sulistas de filmes raciais anteriores), trilhas sonoras de rhythm-and-blues (geralmente com sequências de montagem estendidas com música), códigos de vestimenta e uso de linguagem culturalmente específica, altos níveis de violência e uma atitude liberal em relação ao sexo (...). Nos estudos cinematográficos, o *blaxploitation* tem sido discutido no contexto da história do cinema negro, do cinema independente, dos filmes de exploração e dos filmes *cults*, bem como no âmbito dos debates voltados para a representação cultural dos negros nos Estados Unidos (2012, p. 35). (Tradução autoral)

de drogas, a violência e a prostituição, associando-os à comunidade negra. Contudo, mais do que uma questão moral, o que realmente o incomodava era o que julgava ser a falta de seriedade artística desses filmes, geralmente envoltos numa estética *kitsch*. A prova disso, argumentava ele, é que os produtores da cena *blaxploitation* sequer consideravam a possibilidade de uma adaptação dos autores canônicos da literatura negra americana, como Richard Wright, Ralph Ellison, Toni Morrison, entre outros (Baldwin, 2022, p. 107).

Passados mais de cinquenta anos, os comentários de Baldwin podem soar um tanto elitistas e estreitos a alguns ouvidos. Pois, se é verdade que certos clichês foram ratificados pelo *blaxploitation*, também é inegável a importância que esses filmes tiveram ao romper com o padrão hollywoodiano, apresentando personagens e histórias subversivas à moral puritana, interpretados por atores e atrizes negros/as, ao som de trilhas compostas por expoentes da música soul. Em última análise, o ciclo *blaxploitation* foi um fenômeno artístico dúbio e sujeito a controvérsia, mas que certamente teve grande relevância na construção de um cinema de massa representativo do universo cultural negro.

Dito isso, não chega a surpreender a rejeição de Baldwin ao *blaxploitation*. Nada é mais distante do seu universo de referências artísticas negras (Beauford Delaney, Langston Hughes, Richard Wright, Billie Holiday) do que a linguagem paródica e debochada desses filmes. No melhor dos casos, para ele, esse código estético não passaria de uma solução simples para um dilema complexo. Entretanto, como vimos anteriormente, era justamente essa postura evasiva que ele censurava nas produções hollywoodianas.

A verdade é que Baldwin nunca quis simplificar o problema do negro americano. Pelo contrário, sua obra é um constante convite ao questionamento do senso comum, algo que nem sempre foi bem-recebido dentro movimento negro do século XX. Com frequência, o autor se viu isolado ao sustentar posições ambivalentes ou autocríticas. A partir de 1969, principalmente, com a escalada repressiva do governo de Richard Nixon, Baldwin virou alvo constante da militância, que exigia um tipo de mensagem direta e sem ambiguidades. Segundo Henry Louis Gates, Jr.: “Uma nova geração, ao que parecia, estava determinada a se definir por tudo o que Baldwin não era. No final dos anos 60, criticar Baldwin era quase um rito de iniciação (Gates, Jr., 1992).^{11,12}

11 Tradução autoral.

12 É preciso mencionar o usual teor homofóbico da crítica à Baldwin, particularmente marcante entre os Panteras Negras. Para Gates, Jr., o exemplo mais explícito disso são os ataques de Eldridge Cleaver, no livro *Soul on Ice* (1968), no qual o líder dos Panteras Negras trata James Baldwin como uma ameaça à masculinidade negra (Gates, Jr., 1992).

Para Gates, Jr., o problema era que Baldwin sempre se posicionara muito mais como testemunha do que como porta-voz. No entanto, as urgências históricas do período o forçaram a assumir o personagem de líder político, papel que ele nem sempre soube (ou talvez não quisesse) desempenhar conforme esperado:

Naquela época, na esquerda populista, o modelo favorito do porta-voz oposicionista era o que Gramsci chamava de “intelectual orgânico”, que participava e fazia parte da comunidade, que ele não apenas analisaria, mas também elevaria. E, no entanto, a concepção básica de Baldwin sobre si mesmo era formada pelo ideal mais antigo, mas ainda bem arraigado, do artista ou intelectual alienado, cuja sensibilidade avançada implicava seu afastamento das próprias pessoas que ele representaria. Baldwin poderia dramatizar a tensão entre esses dois modelos, especialmente em sua ficção, mas ele nunca a resolveria. Um porta-voz deve ter uma compreensão firme de seu papel e uma mensagem inequívoca para articular. Baldwin não tinha nenhum dos dois, e quando isso foi descoberto alguns anos depois, ele foi dispensado de suas funções, sumariamente aposentado, afastado como um estadista mais velho (GATES, Jr., 1992)¹³ .

Quando Gates Jr. afirma que Baldwin se identificava com o ideal do artista alienado, isso significa dizer que, no fundo, Baldwin cultivava a autonomia acima do engajamento. Entendo as razões de Gates Jr. para descrevê-lo como um intelectual “testemunha” (autônomo), mais do que um intelectual “porta-voz” (engajado). Ainda assim, penso que essa dualidade talvez seja um tanto simplificadora para compreender a atuação do escritor.

A verdade é que não faltam exemplos do ativismo político de Baldwin, seja em comícios, debates, entrevistas ou nos seus ensaios. Mas é certo, também, que o escritor era um tipo de intelectual avesso a rótulos e palavras de ordem. Desse modo, em seus textos, não é difícil nos depararmos com a crítica categórica ao ideal do engajamento como sentido excelso da arte. O melhor exemplo disso é o ensaio *O romance de protesto de todos*, no qual ele afirma que:

Quando negligenciamos [a verdade], escamoteamos sua complexidade – que nada mais é do que a complexidade que caracteriza todos nós –, somos diminuídos e perecemos; é somente dentro dessa teia de ambiguidades e paradoxos, dessa fome, desse perigo, dessa escuridão, que podemos encontrar a nós mesmos e o poder que nos libertará de nós mesmos. É esse poder de revelação que é a tarefa do romancista, essa jornada em direção a uma realidade mais vasta que deve ter precedência em relação a todas as outras exigências. O que hoje é apregoadado como responsabilidade do romancista – ao que parece sua obrigação de assumir formalmente que ele está envolvido e afetado pela vida de outras pessoas e de dizer algo edificante a esse fato óbvio – implica, quando ele acredita nisso, sua corrupção e nossa

13 Tradução autoral.

perda (...). O romance de protesto fracassa por rejeitar a vida, o ser humano, por negar sua beleza, seu pavor, seu poder, ao insistir que apenas sua categorização é real e não pode ser transcendida (BALDWIN, 2020, p. 42, 49).

A meu ver, a ambivalência de Baldwin acerca das opções entre autonomia ou engajamento é seu legado mais valioso para os debates contemporâneos sobre arte e cultura, em particular para a discussão sobre a representatividade cultural dos grupos minorizados. Isso porque, sem aderir à estética de protesto ou à paródia *kitsch*, Baldwin fornece um exemplo de arte e crítica compromissadas com o reconhecimento do conflito existencial do indivíduo subalternizado. No caso da sua crítica ao cinema americano, entre outras coisas, isso significou denunciar os meios pelos quais a política racial de Hollywood tentou reduzir o universo subjetivo do negro ao seu dilema sociológico.

Para entender como essa denúncia é formulada nos ensaios de Baldwin, é preciso notar que o ponto chave da sua argumentação é que o racismo forjou, ao mesmo tempo, a imagem social do “negro” e a ilusão moral do “branco”. Para ele, um mito complementava outro. E era essa mitologia que ele estava interessado em desmistificar. Por isso é que, em seus textos, ele irá rejeitar tanto a caracterização do negro adequado aos ideais da branquitude quanto a representação do negro como o “outro” da cultura americana anglo-saxã. Baldwin acreditava que as duas alternativas eram formas de submissão à teologia da supremacia branca. Em vista disso, para ele, um filme que fizesse jus à cultura afro-americana deveria abordar personagens negros caracterizados como sujeitos individuais, idiossincráticos, mais do que exemplos de uma tese sociológica.

Nada disso implica desconsiderar o significado de ser negro num mundo racista. Até porque, dizia ele, não há como ignorar nossas origens. Nossa herança é um elemento incontornável daquilo que, eventualmente, nos tornaremos. Porém, como argumenta em *Muitos milhares de mortos*: “O que significa ser negro é muito mais do que este ensaio é capaz de descobrir; podemos talvez ter uma ideia do que significa ser negro nos Estados Unidos examinando os mitos que perpetuamos a esse respeito”. (Baldwin, 2020. p. 53)

Para Baldwin um dos meios mais insidiosos de disseminação da lenda americana pelo cinema de Hollywood era a premissa de que o negro não poderia ser caracterizado por meio de personagens com uma vida interior complexa, sob o risco de despedaçar a mitologia branca. Assim, enquanto os heróis e heroínas brancos lidavam com as questões sociais como um empecilho para viverem o conflito que realmente importava (seus dilemas existenciais), personagens negros só existiam como símbolos da sua condição

social. Essa parecia ser a única motivação para suas representações cinematográficas e todo o significado de suas vidas.

É por isso que sua história e sua trajetória, sua relação com todos os outros americanos, sempre foram mantidas na arena social. O negro é um problema social, e não pessoal, nem humano; pensar nele é pensar em estatísticas, cortiços, estupros, injustiças, uma violência distante; é enfrentar uma catalogação infinita de perdas, ganhos, escaramuças (...). Nessa arena, o homem negro adquire um aspecto bem diferente do que ele tem na vida real. Não sabemos o que fazer com ele na vida; se ele esfacela a imagem sociológica e sentimental que formamos dele, entramos em pânico e nos sentimos traídos (BALDWIN, 2020, p. 51).

Ao ler os ensaios de Baldwin sobre o cinema do século XX, percebemos que uma das maiores armadilhas que o sonho americano criou foi, justamente, a imagem sociológica do negro (e, poderíamos acrescentar, de todos os sujeitos subalternizados). É uma armadilha sutil, uma vez que, frequentemente, carrega consigo a denúncia política do racismo, mas que, ao mesmo tempo, aprisiona os excluídos numa identidade homogênea e simplista.

CONCLUSÕES

Nesse artigo, buscamos apresentar a tese de James Baldwin segundo a qual o cinema americano do século XX serviu como instrumento de uma política racial. Para o autor, por meio dos filmes, a supremacia branca foi afirmada pela idealização de celebridades caucasianas, pela disseminação de imagens pejorativas da cultura negra e pela promoção da moral puritana anglo-saxã.

Ao longo do texto, expusemos as análises de Baldwin sobre o *modus operandi* dessa política racial em diversos exemplos de filmes do século passado. Por fim, defendi que o eixo da crítica de Baldwin é demonstrar como a apologia do estilo de vida americano no cinema está diretamente ligada a construção de uma imagem social do negro. Em essência, os estereótipos dos personagens negros são apenas a contraparte do estereótipo do americano branco de classe média. Ambos compõem o sistema iconográfico do cinema americano.

É claro que, da época em que Baldwin escreveu seus ensaios até hoje, muita coisa mudou em Hollywood. A começar porque o cinema perdeu a hegemonia que exercia como veículo de massa no século XX, cedendo espaço ao mosaico vertiginoso de mídias audiovisuais que constituem o universo digital. A quebra do monopólio da indústria hollywoodiana resultou numa abertura para uma diversidade de discursos e estéticas segmentadas, promovendo certa diluição do domínio anglo-saxão.

Diante da nova cultura digital, a indústria cinematográfica americana se adequou a uma estética mais democrática, abrindo vaga para que artistas negros, latinos e asiáticos pudessem contar suas histórias a partir de seus pontos de vista. Nessa linha, novas vozes têm despontado, particularmente, em séries de streaming, como *Atlanta* (Donald Glover, 2016-2022), *I may destroy you* (Michaela Coel, 2020)¹⁴, *Insecure* (Issa Rae, 2016-2021), nas quais encontramos personagens negros retratados com uma complexidade subjetiva que extravasa a “imagem sociológica” criticada por Baldwin.

Ainda assim, é preciso reconhecer que muitas das fórmulas narrativas que sustentaram a “lenda americana” no século XX continuam operando de modo mais ou menos explícito em *blockbusters* hollywoodianos, a começar pela permanência do modelo do “white savior”, em filmes exaltados pela crítica e público, como *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), *Doze anos de escravidão* (Steve McQueen, 2013) e *Histórias cruzadas* (Tate Taylor, 2011). Ao lado do “white savior”, Hollywood também parece não se cansar do estereotipado “amigo negro” das comédias românticas, um personagem que não tem desejo ou conflito próprios e que serve unicamente como suporte emocional para os protagonistas brancos, como Danny (Chris Tucker) em *O lado bom da vida* (2012); ou Delia Shiraz (Viola Davis) em *Comer, rezar, amar* (2010). Também chama a atenção o modo como foi festejada a inclusão negra no hall dos super-heróis (*Pantera Negra*, Ryan Coogler, 2018) e das princesas encantadas (*A pequena sereia*, Rob Marshall, 2023), sem maiores questionamentos à mitologia puritana encarnada nesses arquétipos.

Em todos esses casos, a inocência branca é reafirmada, e o conflito racial é tratado pela lógica paternalista da conciliação sem confronto. Retomar os ensaios de Baldwin hoje, portanto, não é apenas um exercício de memória crítica, mas uma chave interpretativa para lermos os modos como o discurso da indústria audiovisual contemporânea continua a domesticar a alteridade, agora sob a forma de uma diversidade mercadológica e funcional.

Em certo sentido, portanto, o que ocorreu foi uma maior abertura para que as populações não brancas mimetizassem a lenda, reproduzindo os enredos açucarados de Hollywood. A vida da classe média dos subúrbios americanos continua servindo de modelo ético e sentimental. Heróis continuam a defender cidadãos inocentes contra monstros maléficos. Os problemas reais da segregação continuam a ser abordados com o verniz evasivo do entretenimento. A diferença é que, agora, negros, latinos e asiáticos são convidados a

14 Produção britânica, mas distribuída pela produtora americana HBO.

se tornarem celebridades, com o compromisso tácito de jamais esquecerem o seu lugar na hierarquia de uma indústria ainda, predominantemente, branca e eurocêntrica. Em resumo, continuamos presos na lenda americana.

Acredito que a leitura dos ensaios de James Baldwin nos permite identificar traços de continuidade da política racial hollywoodiana do século XX na indústria cinematográfica do século XXI, tanto pela permanência de arquétipos morais, clichês étnicos e culturais, quanto pelas fórmulas narrativas que mudaram apenas superficialmente de figurino.

Revisar a crítica cinematográfica de Baldwin, então, pode nos ajudar a compreender como a linguagem cinematográfica que deu forma ao sonho americano do século XX permanece arraigada na indústria audiovisual *mainstream* do século XXI, disseminando, por meio de seus significantes imagéticos e narrativos, os valores do estilo de vida americano como sinônimos de valores universais.

Acima de tudo, penso que, para nós, pesquisadores/as, professores/as e artistas do sul global, as análises de Baldwin sobre as estratégias discursivas do cinema do século XX nos ajudam a perceber como o sonho americano pode se escamotear mesmo nas expressões que, inadvertidamente, julgamos ser a sua negação. Se não quisermos ser eternamente o “outro” da supremacia branca ocidental, é preciso sonhar outro sonho.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, James. Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes. In: *Daedalus*, Vol. 89, No. 2, p. 373-376. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20026579>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

_____. **Mente vazia, oficina do Diabo: Ensaios sobre a política racial do cinema americano**. Tradução: Felipe Vale da Silva. São Paulo: Mµ! edições, Aetia Editorial, 2022. (E-book).

_____. **Da próxima vez, o fogo**. Tradução: Nina Rizzi. São Paulo: Cia das Letras, 2024.

CRAVEN, Alice Mikal. **Visible and Invisible Whiteness: American White Supremacy Through the Cinematic Lens**, London: Palgrave Macmillan, 2018.

Debate: Baldwin x Buckley. Cambridge Union Society (University of Cambridge). out. 1965. Disponível em: <https://avplayer.lib.berkeley.edu/Video-Public-MRC/b22146014>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FRIEDMAN, Ryan Jay. 'Enough Force to Shatter the Tale to Fragments': Ethics and Textual Analysis in James Baldwin's Film Theory. **ELH: English Literary History**, v. 77, n. 2. p. 385-412. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40664637?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 12 mar. 2025.

GATES, Jr., Henry Louis. **The Fire Last Time: What James Baldwin can and can't teach America**. The New Republic, 1992. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/114134/fire-last-time>. Acesso em: 12 mar. 2025.

KUHN, Anette; WESTWELL, Guy. **Dictionary of Film Studies**, Oxford: Oxford University Press, 2012.

MILLER, D. Quentin. The Devil Finds Work: a Hollywood Love Story (as Written by James Baldwin). In: JACKSON, Robert. (Ed.). Special section on Baldwin and film. **James Baldwin Review**, v. 7, p. 76-89. Manchester: Manchester University Press, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.7227/JBR.7.6>. Acesso em: 12 mar. 2025.

O'MALLEY, Hayley. Another Cinema: James Baldwin's Search for a New Film Form. In: JACKSON, Robert. (Ed.). Special section on Baldwin and film. **James Baldwin Review**, v. 7. p. 90-114. Manchester: Manchester University Press, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.7227/JBR.7.6>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SOBRE O AUTOR

TIAGO LEITE COSTA é graduado em Comunicação Social (UFRJ), mestre em Comunicação Social (PUC-Rio) e Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio), com estágio doutoral na Universidad Nacional de Rosario (ARG). Professor colaborador em cursos de especialização na pós-graduação Lato Sensu da PUC-Rio, também é autor de "O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo" (Ensaio / Garamond, 2014), "Teoria da Ficção" (Contos / Litteralux, 2024), além de diversos artigos sobre literatura, arte e comunicação publicados em periódicos acadêmicos.

Artigo recebido em: 12 de março de 2025.

Artigo aceito em: 18 de julho de 2025.