UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

EDSON PEDRO DA SILVA

Kunta Kinte entre a história e a ficção: escravidão, identidade afro-americana e a questão racial em *Raízes* de Alex Haley

Versão corrigida

São Paulo
2023

EDSON PEDRO DA SILVA

Kunta Kinte entre a história e a ficção: escravidão, identidade afro-americana e a questão racial em *Raízes* de Alex Haley

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Antonio Vasconcelos

São Paulo
2023

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586k

Silva, Edson Pedro da
Kunta Kinte entre a história e a ficção: escravidão, identidade afro-americana e a questão racial em Raízes de Alex Haley / Edson Pedro da Silva; orientador José Antonio Vasconcelos - São Paulo, 2022.
303 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Alex Haley. 2. literatura afro-americana.. 3. minisséries históricas. 4. representação da escravidão. 5. Etnicidade. I. Vasconcelos, José Antonio, orient. II. Título.

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Edson Pedro da Silva

Data da defesa: 16/12/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): José Antonio Vasconcelos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/02/2023

(Assinatura do (a) orientador (a)

SILVA, Edson Pedro da. **Kunta Kinte entre a história e a ficção**: escravidão, identidade afro-americana e a questão racial em *Raízes* de Alex Haley. 2022. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin. Instituição: ECA-USP

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. Flávio Thales Ribeiro Francisco Instituição: CECS-UFABC

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. Júlio Cesar Pimentel Instituição: FFLCH-USP

Julgamento:_____Assinatura: _____

Para Raoni, companheiro amoroso e inseparável de jornada.

Para minha querida mãe Cacilda, minhas irmãs e meus irmãos e em memória de meu falecido pai, Paulo. Nossas lembranças familiares relatam desafios e superações cotidianas. Nossa história também é uma saga.

.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é resultado de um longo esforço, interrompido em alguma medida por contingências que atingiram a todos nos últimos dois anos. A pandemia da Covid-19, um trauma social que ainda buscamos superar, também afetou seu desenvolvimento. Junto a isso, muitos de nós atravessamos crises e transições pessoais e profissionais neste período e me incluo entre aqueles que experimentaram um período de transição desafiador, mas também pleno de novos aprendizados e crescimento pessoal. O apoio de muitos desde o início, felizmente, foi fundamental para que a concretização desta investigação se efetivasse a despeito desses desafios.

Agradeço ao meu orientador, José Antonio Vasconcelos, por aceitar o convite de dar continuidade a uma pesquisa iniciada no mestrado. Suas leituras, observações e correções de rumo durante esta jornada foram de extrema importância para os resultados aqui apresentados.

Minha gratidão aos professores Rafael Marquese e Maurício Cardoso, pelas importantes observações no exame de qualificação. Os comentários valiosos de ambos durante a arguição foram fundamentais para ajustes necessários na trajetória de pesquisa e na redação deste texto final. Especialmente ao professor Rafael Marquese e aos colegas da disciplina *Escravidão e História Global*, sou muito grato pelas diversas leituras conjuntas e importantes reflexões que tivemos no curso.

Agradeço também à professora Ana Cláudia Duarte Rocha Marques, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e também aos colegas, pelos importantes insights proporcionados nas leituras e discussões em sala de aula na disciplina *Memória, Tempo e História*. Reflexões e obras referenciadas nessa tese são tributárias de sugestões surgidas em leituras e discussões durante o percurso dessa disciplina.

Deixo aqui também o meu agradecimento ao professor Júlio Pimentel por aceitar minha participação como ouvinte em sua disciplina *Literatura e História: diálogos e contaminações*. Os comentários do professor, as leituras e os seminários apresentados pelos colegas foram contribuições inestimáveis para a análise literária efetivada nessa pesquisa.

Quero agradecer também ao professor Eduardo Morettin, que acompanha há anos a pesquisa desta obra. Incorporei muitas de suas sugestões em conversas e observações durante a participação nos Simpósios Nacionais de História nos quais tive a oportunidade de apresentar parte das reflexões expostas neste trabalho.

Agradeço à bibliotecária Cynthia Hunt, do setor de referência e coleções especiais da *Hoffman Family Library* do *Goodwin College*, em East Hartford, Connecticut. Suas orientações, amabilidade e disponibilidade na disposição de documentos importantes do acervo pessoal do escritor Alex Haley depositados nessa instituição foram marcantes. Estendo meu agradecimento aos arquivistas e funcionários do *Schomburg Center for Research in Black Culture*, ligado à *New York Public Library* em Nova York. A dedicação de arquivistas e bibliotecários é imprescindível para o bom trabalho dos historiadores e, como um profissional com formação nessas duas áreas, deixo também aqui minha gratidão aos colegas.

Quero também agradecer ao historiador e professor Matthew F. Delmont, do *Dartmouth College* de Hanover, New Hampshire, que foi muito solícito ao me enviar um documento muito importante para esta pesquisa. O professor Delmont também é autor de um livro sobre *Raízes* que é uma das principais referências listadas nesta pesquisa.

Aos meus queridos amigos do curso de História da FFLCH/USP. Aos companheiros mais próximos do nosso já velho grupo de Whatsapp "Seguidores de Braudel": Robson Bello, Natália Frizzo, Ricardo Streich, André Ponce, Danilo Barolo, Raíssa Alonso, Gustavo Saiz, pelas conversas e discussões acaloradas no grupo e em nossos encontros pessoais revigorantes. E um agradecimento especial ao Ricardo, responsável pela impecável revisão deste trabalho. Muito obrigado por tanta troca e compartilhamento. Aos amigos que estão na memória da graduação e da pós: Taís Araújo, Cayo Cândido, Filipe Arantes, Gabriela Pessoa, Priscila Nina, Ana Flavia, Eva Santos, Felipe Sabino, Marco Buzzo, Suzane Jardim e tantos outros que, na convivência, ajudaram a reafirmar minha paixão pela História. Agradeço também aos amigos Mário Machado e Timothy Yeh, por possibilitarem meu acesso a um documento importante da biblioteca da UCLA em Los Angeles.

Ao meu companheiro Raoni, não apenas testemunha paciente dessa jornada investigativa como também um suporte fundamental em meus momentos de incerteza, angústia e cansaço. Este trabalho não seria possível sem seu amor incondicional, suas palavras motivadoras e suas ponderações que me devolveram a tranquilidade a cada etapa.

A todos os amigos, uma lista imensa de pessoas que tive a sorte de encontrar na vida e que com sua escuta ativa e seus elogios, me fizeram enxergar minhas próprias potencialidades.

A minha mãe e a minha numerosa família, que são minha frequente fonte de encorajamento e a base de todas as minhas conquistas. Foi da estante daquele lar da infância, estimulado por meus familiares ao perceberem meu gosto pela leitura aos dez anos de idade, que pela primeira vez peguei nas mãos e li o romance *Negras Raízes*. Obrigado por todo seu apoio, sacrifício e amor.

A todos que, de alguma forma, me ajudaram a cumprir essa importante etapa em minha vida intelectual e pessoal.

I know very well that my ancestors had no desire to come to this place: but neither did the ancestors of the people who became white and who require of my captivity a song. They require of me a song less to celebrate my captivity than to justify their own.

James Baldwin - "The Price of the Ticket"

RESUMO

SILVA, Edson Pedro da. **Kunta Kinte entre a história e a ficção**: escravidão, identidade afro-americana e a questão racial em *Raízes* de Alex Haley. 2022. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente tese de doutorado tem como objetivo elucidar questões relacionadas à emergência da valorização da ancestralidade pelos afro-americanos a partir do romance *Raízes* (1976), do escritor e jornalista Alex Haley, e de sua adaptação televisiva em uma minissérie homônima exibida em 1977 nos Estados Unidos. O livro recupera um relato de tradição oral transmitido por um ancestral africano do escritor que foi repassado por seus familiares de geração a geração. Na criação desta obra, e em sua adaptação audiovisual, Alex Haley procurou imprimir uma narrativa mítica para os afro-americanos cuja intenção foi conformar o orgulho da ancestralidade africana a um modelo integracionista, que se identifica com a narrativa da nação. Fenômeno de audiência e apontada como uma obra pioneira na representação do passado escravista para o grande público, *Raízes* também foi alvo de uma série de controvérsias no que concerne à precisão histórica de sua narrativa e de seu significado social. Ao detalhar as intenções discursivas desses dois objetos de cultura (livro e adaptação televisiva), além de alguns aspectos de sua recepção pública e de sua avaliação crítica, pretende-se demonstrar que os paradoxos de *Raízes,* enquanto memória social, reproduzem as próprias contradições da questão racial nos Estados Unidos. Por fim, tal detalhamento tem como proposta apontar que apenas uma consideração sobre o caráter polissêmico desta obra permite uma compreensão mais aprofundada de seus alcances e limites.

Palavras-chave: Etnicidade, *Raízes*, Afro-americanismo, representação da escravidão, Alex Haley, Televisão, minisséries históricas, literatura afro-americana.

ABSTRACT

SILVA, Edson Pedro da. **Kunta Kinte between history and fiction**: slavery, African American identity and the racial question in Alex Haley's *Roots*. 2022. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present doctoral thesis aims to shed light on issues concerning to the emergence of the ancestry appreciation by African-Americans, exploring the construction of a narrative of ethnic belonging having as investigation objects the novel *Roots* (1976), by the author and journalist Alex Haley, and its adaptation in a homonym TV miniseries shown in 1977 in the United States. The book restores an oral tradition account passed on by the writer's African forefather that was passed down through his family members from generation to generation. In the creation of this work and in its audiovisual adaptation, Alex Haley sought to establish a mythical narrative for the African Americans whose aspiration was to link the pride of African ancestry to an integrationist racial model, identified with the narrative of the nation. Editorial and television phenomenon and seen as a pioneering work in the representation of the slave past for the general public, *Roots* was also the subject of a series of controversies regarding the historical accuracy of its narrative and its social significance. By detailing the discursive intentions of these two cultural objects, some aspects of its public reception and critical evaluation, it is intended to demonstrate that *Roots'* paradox as social memory reproduces the very contradictions of the racial question in the United States. Finally, such detailing aims to indicate that only a consideration of the polysemic characteristic of this work allows a deeper understanding of its scope and limits.

Keywords: Ethnicity, *Roots*, African-Americanism, representation of slavery, Alex Haley, Television, historical miniseries, African-American literature.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	American Broadcast Company
CBS	Columbia Broadcasting System
CORE	Congress of Racial Equality
FBI	Federal Bureau of Investigation
IRS	Internal Revenue Service
NAACP	National Association for the Advancement of Colored People (Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor)
NOI	Nation of Islam (Nação do Islã)
OAAU	Organization of African American Unity (Organização da Unidade Afroamericana)
OHAD	Oral History and Antiquities Division - Gâmbia
RDA	Reader's Digest Association
UNIA	Universal Negro Improvement Association
USC	University of Southern California

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **15**

CAPÍTULO 1 - ALEX HALEY E A FORMAÇÃO DE UM ESCRITOR **26**

1.1. Memória, identidade e o sujeito autor 27
1.2. Memórias do "Africano": relatos ancestrais no Sul bucólico 31
1.3. A experiência na guarda-costeira 35
1.4. De assessor de imprensa a escritor profissional 41
1.5. *Reader's Digest*, *Playboy* e outras publicações 47
1.6. Malcolm X e a *Autobiografia*: a presença de um autor oculto 57
1.6.1. A *Nação do Islã* e a conversão 57
1.6.2. Encontros com o "destemido demagogo negro" 64
1.6.3 A *Autobiografia* redigida a quatro mãos 68
1.6.4. A reinvenção de Malcolm X no epílogo de Alex Haley 76

CAPÍTULO 2 - A GÊNESE DE UMA SAGA **83**

2.1. *Before this Anger* 83
2.2. A oralidade e os arquivos: rastros, documentos e a construção narrativa da veracidade 91
2.3. A narrativa do *griot* e o fascínio da tradição oral 101
2.4. O *griot* do Tennessee: o contador de histórias Alex Haley e seu público 112

CAPÍTULO 3 - A SAGA DE UMA FAMÍLIA AMERICANA **123**

3.1. A África edênica e a nobreza da ancestralidade mandinga 123
3.2. Na travessia atlântica: de mandinga à Africano 138
3.3. Kunta Kinte na diáspora: escravização, resistência e continuidade 145
3.4. A memória ancestral e os precários laços da família escravizada 159
3.5. Lacunas da história negra, a África redescoberta e a identidade ancestral 172
3.6. A recepção crítica de um épico popular 178

CAPÍTULO 4 - *RAÍZES* NA TELEVISÃO: MARCAS DO MELODRAMA HISTÓRICO **183**

4.1 Minisséries, melodrama, memória histórica e a transformação de um formato 184
4.2 A África ancestral e a tragédia da escravidão em horário nobre 195
4.3 Memória ancestral e os desafios da família no escravismo 213
4.4 O triunfo de uma família americana 221
4.5 As marcas de um fenômeno televisivo 235

CAPÍTULO 5 - *RAÍZES* E OS EMBATES DA POLARIZAÇÃO CRÍTICA **240**

5.1 As controvérsias de um marco cultural 240
5.2 As evidências documentais da História versus a criação ficcional 252
5.3 Contribuição para a Nova História Social ou acomodação à narrativa da nação? 258
5.4 Literatura *middlebrow* e o exílio do cânone literário 270
5.5 *Raízes*, memória e representação da escravidão nos Estados Unidos 277

CONSIDERAÇÕES FINAIS **284**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **292**

FILMOGRAFIA **303**

INTRODUÇÃO

Na segunda metade da década de 1970, um fenômeno literário e televisivo transformou-se no símbolo de uma nova imaginação diaspórica entre a comunidade negra dos Estados Unidos, que passou a valorizar e destacar a suas origens étnicas ancestrais africanas de maneira ampla no tecido social. O romance *Raízes*[1], principal obra do jornalista e escritor Alex Haley, publicado em 1976 e imediatamente adaptado para uma minissérie de televisão exibida no ano seguinte, tornou-se um marco cultural não apenas para a população afro-americana, mas também para o público mais amplo de leitores e telespectadores de todas as origens étnicas. A obra fomentou um interesse nacional sem precedentes a respeito das pesquisas genealógicas e pela descoberta de laços de parentesco. *Raízes* foi um acontecimento social marcante até mesmo além das fronteiras dos Estados Unidos.

O enredo do romance de Alex Haley percorre mais de um século de uma história que, tendo como eixo principal a experiência escravista estadunidense, relata a persistência de laços familiares e de afirmação de uma identidade ancestral sobrevivente à violência da escravidão e à passagem do tempo. Seu personagem emblemático é Kunta Kinte, um jovem mandinga que teria sido capturado por traficantes de escravos nas proximidades da aldeia de Juffure, na foz do rio Gâmbia, em meados do século XVIII. Transportado aos Estados Unidos como cativo, Kunta Kinte foi vendido a um proprietário de uma *plantation* na Virgínia. Ao ser integrado como parte de um plantel de negros escravizados da propriedade, o africano rechaça sua nova condição de escravizado, reforçando sua origem mandinga e sua postura de resistência ao cativeiro. Após recorrentes tentativas de fuga, é capturado e, em um ato de extrema violência, tem parte de seu pé esquerdo amputado.

Sua deficiência física o obriga a submeter-se à condição de escravizado, mas ele mantém a altivez e o orgulho de suas origens como marca de resistência. Casa-se, então, com a escrava cozinheira da fazenda para a qual havia sido transferido após sua última tentativa de evadir-se. Com ela tem uma filha, a quem dá o nome de Kizzi, e que será o primeiro elo da perpetuação de sua linhagem mandinga na América. Kizzi recebe do pai as histórias e os traços culturais de sua origem africana. Vítima da instável estrutura de laços familiares na escravização, ela é vendida ainda adolescente a um fazendeiro da Carolina do Norte, de quem engravida após sucessivos estupros. Seu filho Chicken George, fruto dessa violência sexual comum às escravizadas, ouve da mãe as

[1] A tradução brasileira do romance *Roots, the Saga of an American Family* recebeu o nome de *Negras Raízes*, sem a inclusão do subtítulo. A versão traduzida da minissérie recebeu o nome de *Raízes*. Nesta tese optou-se por utilizar apenas o nome *Raízes* para designar tanto o romance quanto a minissérie.

mesmas histórias contadas pelo seu avô africano. Essas histórias de origem se tornam uma espécie de herança simbólica e se configuram na marca de distinção que acaba transmitida aos filhos e netos. Primeiro membro da família a obter o documento que lhe concede a liberdade, é ele o patriarca que lidera o clã, após a Guerra Civil e a abolição da escravatura no país, em direção ao Estado do Tennessee, onde os avós de Alex Haley, décadas depois, relataram a ele as primeiras histórias sobre seu ancestral africano. O romance é finalizado com a narrativa da pesquisa documental de Alex Haley, nos arquivos dos Estados Unidos e da Gâmbia. Assim, ele reconstrói a narrativa de seus familiares e decifra o enigma das palavras mandingas que sobreviveram na tradição oral familiar até a descoberta da identidade de Kunta Kinte.

No prefácio de uma coletânea crítica que buscou analisar a importância que *Raízes* possui na discussão sobre a questão racial e sobre o passado escravista da nação americana, o crítico literário Henry Louis Gates Jr. afirmou que a minissérie foi um momento singular na história dos Estados Unidos: "*Raízes* não foi apenas parte do debate sobre cultura pop em 1977. *Era* o debate".[2] Gates pontua que o livro de Alex Haley, e também sua adaptação em um formato de minissérie diária, apresentou aos leitores e espectadores um novo tipo de orgulho negro, resultado de uma autoimagem racial mais positiva "que emergiu da era tumultuosa dos Direitos Civis e do *Black Power*"[3].

De fato, a década de 1970 nos Estados Unidos foi marcada por uma nítida mudança no complexo quadro social do país. Um acentuado interesse público por laços familiares e comunitários, valorização da ancestralidade e afirmação das várias identidades étnicas formadoras da sociedade americana revelaram a emergência de um discurso que provocou fissuras no imaginário do *melting pot* estadunidense. A busca da norma de uma cidadania monolítica deu lugar às celebrações das diferentes identidades étnicas formadoras do tecido social do país. As manifestações dessa tendência podiam ser localizadas nas instituições acadêmicas, nas artes e na indústria cultural. Embora fatores de natureza variada também estivessem relacionados a essa mudança, a luta e a subsequente conquista dos Direitos Civis pela população negra estão na origem da emergência dessa reorientação do ambiente cívico nacional.

---

[2] GATES JR, Henry Louis. Foreword. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. Edição Eletrônica. (Trad. do Autor). No original: "Roots wasn't just part of the pop culture conversation in 1977. It *was* the conversation".

[3] Ibidem. Edição Eletrônica. (Trad. do Autor). No original: "that emerged from the tumultuous era of a civil rights and Black Power".

Principal força política desse reavivamento étnico, o movimento pelos Direitos Civis "introduziu um novo e contagioso idioma de identidade e direitos de grupo no cenário americano"[4]. Para a população negra, a conquista da cidadania plena não representou o fim do racismo e da desigualdade racial e social, mas fez despertar uma consciência étnica marcada por um orgulho racial que tinha a ancestralidade africana como corolário. A redescoberta da África como lar original transformou o negro dos Estados Unidos em afro-americano, celebrando um discurso de pertencimento comunitário que tinha na ancestralidade a sua principal marca.

No contexto deste reavivamento étnico da década de 1970, os diferentes grupos formadores do mosaico social nacional procuraram criar ou reafirmar narrativas de memória histórica com variadas intenções. Um traço comum dessas iniciativas foi a necessidade de se desvencilhar do modelo do nacionalismo americano personificado no padrão do homem branco anglo-saxão, diretamente identificado como a parte opressora na relação entre brancos e negros. Segundo Matthew Frye Jacobson, o movimento pelos Direitos Civis fez emergir a consciência da população branca do país sobre sua "desconfortável" posição no privilégio da cor da pele. Ao situar a valorização étnica nas origens dos imigrantes europeus, hispânicos e asiáticos, por exemplo, diferentes grupos étnicos buscaram se desvencilhar de qualquer vinculação com a narrativa canônica da nação.

No caso da população afro-americana, essa afirmação étnica se manifestou de modo geral em um movimento pendular entre o desejo de integração progressiva, marca da luta pelos Direitos Civis, e uma perspectiva radical de isolamento e enfrentamento aos pressupostos de uma hegemonia branca que historicamente a subjugava. Movimento radicais, como o Nacionalismo Negro da *Nação do Islã*, e movimentos sociais como o *Black Power*, reafirmaram um discurso identitário que também recuperou a ancestralidade africana como elemento valorativo, ainda que atrelado muito mais a um discurso separatista do que assimilacionista. Nesse sentido, a autodeterminação da população negra nos Estados Unidos chegou a ser pensada na perspectiva de um desejo de separação política e até mesmo geográfica.[5]

É importante destacar que os Estados Unidos dos anos finais da década de 1970 viviam um período socialmente complexo, marcado por uma forte crise econômica, uma descrença na

---

[4] JACOBSON, Matthew Frye. *Roots too: white ethnic revival in post-Civil Rights America*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. p. 19. (Trad. do Autor). No original: "introduced a new and contagious idiom of group identity and group rights on the American scene".

[5] AUSTIN, Algernon. *Achieving blackness: race, black nationalism and afrocentrism in the twentieth century*. New York: New York University Press, 2006. p. 172.

representação política e uma guinada conservadora na sociedade que ansiava por um ciclo de acomodação coletiva depois do rescaldo dos embates da década anterior, principalmente no que diz respeito aos conflitos raciais.

O pioneirismo de *Raízes*, enquanto produto cultural, está diretamente relacionado a esse contexto de crise e pode ser percebido fundamentalmente em duas formas de manifestação. A primeira foi apresentar ao grande público, no horário nobre televisivo, uma representação até então inédita do brutal cotidiano da estrutura escravista por meio da história geracional de uma família negra. Uma narrativa apresentando o aspecto humano e violento do escravismo tendo o negro como protagonista adentrava os domicílios de um país acostumado a uma memória sobre este passado traumático suavizado pelas representações adocicadas e escapistas das narrativas da *plantation legend* como figurada em filmes como o clássico *...E o Vento Levou*. Quebrava-se, então, um longo silêncio público sobre a memória e a história negra no período escravista, principalmente no cinema e na televisão.

Com efeito, o pioneirismo televisivo de *Raízes* na exibição pública de um capítulo traumático da história nacional é um dos aspectos mais importantes desse documento histórico. As qualificações de "fenômeno" e "triunfo pop" devem-se sobretudo à sua exibição televisiva. Considerando esta especificidade do meio televisivo na apreensão de narrativas históricas, é crucial retomar a reflexão sobre o papel da televisão no estabelecimento de imaginários sobre o passado, na sua apresentação de determinados discursos de memória e na sua consequentemente ressignificação. Não se pode negar a importância desta mídia "nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e futuros".[6] A televisão tem um papel muito importante no que diz respeito à percepção pública do passado, em especial nos dias atuais em que sua produção se espraia para além dos canais tradicionais para os serviços de *streaming*. Assim, diversas narrativas históricas, como a série *The Crown* e a minissérie *Chernobyl*, por exemplo, dramatizam eventos históricos e a atuação de personagens reais que sedimentam tais percepções. Estas narrativas, embora já não sejam consumidas exclusivamente no aparelho televisivo doméstico, ainda seguem muitas das características de seu formato original.

O tema da representação histórica na televisão fomenta uma série de reflexões necessárias, dentre as quais se destacam: a discussão sobre o seu alegado presentismo como fundamento da desconfiança dos historiadores em relação ao meio; a preocupação com uma legitimação pública de

[6] NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassonezi. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 252.

um passado controverso; e também as conexões e trocas entre a história pública e a história profissional. A esse respeito, o teórico das Comunicações Gary R. Edgerton acentua a importância dessa mediação para a realização de um trabalho interdisciplinar no campo de estudo sobre as memórias sociais e coletivas em que "o uso mais popular da memória tem menos a ver com a veracidade *per se* do que usar o passado como uma resposta comunal, mítica para controvérsias, problemas e desafios"[7] do presente. Já no que diz respeito à estética da representação das narrativas históricas, é importante dar destaque ao uso do naturalismo na reconstrução do passado e à utilização da forma dramática, com a proeminência do melodrama que evidencia:

> os significados e os limites de uma história que se reconstrói no campo da moralidade, baseada numa dicotomia entre o bem e o mal definida pedagogicamente na construção narrativa, sujeita, assim, a uma forte polarização entre seus personagens e seu conteúdo.[8]

O segundo aspecto do pioneirismo de *Raízes* foi o enaltecimento de um orgulho racial fundamentado na ancestralidade africana. Kunta Kinte, o antepassado mandinga de Alex Haley, tornou-se uma figura simbólica de todos os ancestrais negros do país. *Raízes*, assim, preenchia a lacuna de um mito fundador e um paraíso original relevante para uma população cujas histórias, crenças, memórias e tradições haviam sido sujeitas a um longo processo de apagamento e desvalorização. Esse enaltecimento não significou, no entanto, um descolamento da narrativa nacional hegemônica, mas uma integração a esta mesma narrativa na forma de uma marca de distinção nobiliárquica ancorada no passado. É importante observar que Kunta Kinte e seus descendentes também personificavam uma adequação da figura do Outro racial negro à sensibilidade da hegemonia branca, elemento crucial para a efetiva identificação do público.

O impacto de *Raízes* também gerou uma significativa discussão pública a respeito desse pioneirismo e também de seus limites na problematização do passado escravista. Por essa razão, é possível observar que seu sucesso demonstrava a necessidade de um debate mais profundo sobre a complexa questão racial do país. Henry Louis Gates Jr. aponta as principais marcas dessa contradição: "*Raízes* conseguiu algo bastante complexo e paradoxal: por um lado, expôs feridas históricas e duradouras; ao mesmo tempo em que revelou cicatrizes, evidenciou a coexistência da

---

[7] EDGERTON, Gary R. Television as Historian, a different kind of History altogether. In: EDGERTON, Gary R; COLLINS, Peter C. (Org.). *Television histories: shaping collective memory in the media age*. Kentucky University Press, 2001. p. 5. (Trad. do Autor). No original: "More popular uses of memory have less to do with accuracy per se than using the past as a kind of communal, mythic response to current controversies, issues, and challenges".

[8] KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 50.

ferida, da cura e da transcendência".[9] O olhar crítico sobre o alcance da obra voltou-se então à sua natureza conciliatória expressa em uma narrativa emocional e melodramática que não provocava o incômodo público e tampouco suscitava um enfrentamento mais contundente do trauma histórico. Ao mesmo tempo, a obra de Alex Haley tornou-se alvo de uma série de críticas que buscavam desnudar a natureza fictícia de sua alegada verdade histórica e adicionalmente colocavam em xeque a honestidade intelectual de seu autor. Estas críticas redundaram em um processo de deslegitimação do escritor e de sua obra, principalmente nos círculos acadêmicos.

As avaliações sobre o impacto e o significado de *Raízes* ainda estão fortemente marcadas por uma percepção binária sobre o discurso e os significados que esse produto cultural gerou. Essa fortuna crítica se estabeleceu quase sempre sem considerar as intenções originais da obra, sua própria estrutura de produção e, obviamente, seu pioneirismo, um aspecto que não pode ser ignorado. Este trabalho busca demonstrar que esta obra, a despeito de seu discurso evidentemente conciliador e politicamente conservador e de seus limites e falhas, é um importante evento histórico e cultural com vários significados, alguns deles paradoxais exatamente por conta de sua marca precursora e das condições históricas de sua produção e veiculação. Por meio de uma análise da trajetória profissional de seu autor, da gênese de sua principal obra e dos aspectos de transposição dessa obra para o meio televisivo, procuramos apontar que o aspecto muitas vezes controverso deste produto cultural é resultado das próprias contradições que envolvem a questão da identidade e das relações raciais dos Estados Unidos. Neste sentido, *Raízes* é uma narrativa de memória histórica reveladora de contradições sociais.

Neste trabalho utilizamos a noção de identidade (tanto étnica quanto cultural) a partir das reflexões do sociólogo e teórico cultural Stuart Hall, que advoga por uma identidade forjada na experiência histórica, na qual o sujeito não tem uma identidade fixa essencial, mas continuamente móvel, contraditória, que se altera com o passar do tempo. Hall não menospreza o papel crucial da "redescoberta imaginativa" de identidades essenciais, exemplificada em relação à busca pela ancestralidade africana, principalmente no que diz respeito às lutas sociais do anticolonialismo e do antirracismo. Para ele, esses modelos identitários essencialistas, "constituem fontes de resistência e identidade, com as quais podem confrontar-se as formas fragmentadas e patológicas em que essa experiência tem sido reconstruída no quadro dos regimes dominantes de representação

[9] GATES JR, Henry Louis. Foreword. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. Edição Eletrônica. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* achieved something quite complex and paradoxical: on the one hand, it exposed historic and lasting wouds; but at the same time that ir revelaed scars, it was revealing the coexistence of injury, healing, and transcendence".

cinematográfica e visual do Ocidente".[10] Ele propõe, no entanto, uma identidade cultural que se constrói na historicidade para entender o caráter traumático da "experiência colonial":

> Longe de se fundarem numa mera "recuperação" do passado, que está à espera de ser descoberto e que, uma vez encontrado, assegurará para todo o sempre a estabilidade do nosso sentido de nós próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos sobre elas.[11]

Stuart Hall acentua a necessidade de pensar a identidade em um processo de tornar-se ao invés de um questionamento sobre quem somos ou de onde viemos. Torna-se importante pensar em o que devemos nos tornar, como somos representados e como devemos nos representar. As identidades são construídas assim na representação, e não fora dela:

> Precisamente porque as identidades são construídas dentro, e não fora, do discurso, precisamos entendê-las como sendo produzidas em lugares históricos e institucionais específicos, com formações e práticas discursivas específicas e por estratégias de enunciação específicas.[12]

No que diz respeito ao conceito de “representação” e mais propriamente à “representação social”, essa investigação parte das proposições de Roger Chartier, que vê as representações em sua determinação histórica. É o que ele chama de "história cultural do social". Nessa perspectiva, a apreensão do real e do mundo é organizada por classificações e divisões, categorias utilizadas nessa percepção da realidade. Tais categorias também podem variar de acordo com o posicionamento dos grupos, ou das classes sociais, nos contextos das relações de poder e dominação. Ou seja, as representações são sempre determinadas a partir dos interesses de quem as produz. No caso específico dessa investigação, nos interessam particularmente as reflexões sobre o "ser-percebido" que constituiu a identidade de um grupo, ou seja, pensar:

> a construção das identidades sociais como resultado sempre de uma relação de forças entre as representações impostas por aqueles que têm o poder de classificar e

---

[10] HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, Lisboa (Portugal), n. 1, 2006, p 24. Disponível em: https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360/10020. Acesso em 15 de maio de 2022.

[11] Ibidem. p.24.

[12] HALL, Stuart. Who needs identity.? In: GAY, Paul du; HALL, Stuart (Org). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996. p. 4. (Trad. do Autor). No original: “Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies”.

> nomear e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma.[13]

A proposta para esta pesquisa de doutorado surgiu ainda durante a realização do mestrado, o qual tinha como o objetivo apresentar a complexa relação dialética entre a História e os discursos de memória por meio da análise da minissérie *Holocausto* (1978). Este teledrama, produzido um ano após a exibição da adaptação televisiva de *Raízes*, centrou sua narrativa na história ficcional de uma família judia-alemã que, testemunhando a ascensão do nazismo e a perseguição e o massacre dos judeus europeus, reforça seus laços de identidade étnica diante da tragédia do genocídio. Com claras intenções discursivas e um explícito esforço institucional de produção e divulgação, a minissérie procurou vincular a memória deste evento histórico a uma agenda institucional da comunidade judaica nos Estados Unidos, reforçando um símbolo de unidade a partir do trauma histórico. A realização de *Holocausto* foi tributária do sucesso de *Raízes* dentro do mesmo contexto de reavivamento étnico suscitado pela obra de Alex Haley.

Buscou-se então dar seguimento à investigação empreendida no mestrado, tomando-se o romance e a minissérie *Raízes* como objeto. Em ambos os produtos culturais, a representação histórica está relacionada a narrativas de memória, à afirmação de identidade e à etnicidade. A opção de analisar tanto a obra literária como a produção audiovisual se deu por considerar que estes dois produtos culturais precisam ser pensados em conjunto para que se possa ter uma apreensão mais expandida e aprofundada de seu significado. A despeito da especificidade das lógicas discursivas de cada um destes documentos culturais (para além do maior alcance público da minissérie), esta reflexão se enriqueceu ao pensar as diferenças entre cada um dos suportes e o sentido das decisões tomadas por seus realizadores no estabelecimento dessas diferenças. Também é preciso lembrar que a produção da minissérie foi iniciada antes mesmo que o livro estivesse finalizado, o que já é bastante revelador da visão de conjunto para uma análise dessa narrativa.

O primeiro capítulo desta tese, marcado por uma abordagem mais narrativa, busca apresentar parte da biografia e da formação profissional de Alex Haley, autor e também personagem de *Raízes*. Busca-se justificar a necessidade de pensar a obra também vinculada à experiência de vida de seu autor, já que ele é um de seus personagens. O objetivo é detalhar o ambiente social em que o escritor cresceu e foi educado, a natureza de sua produção jornalística e de que modo essa mesma produção explicitou sua visão de mundo e suas posições diante dos embates sociais da

---

[13] CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002. p. 67.

sociedade estadunidense, especialmente a questão racial. Alex Haley aprofundou sua carreira como escritor em um momento chave da experiência histórica do país, em meio ao desenrolar dos principais eventos da luta pelos Direitos Civis e do movimento *Black Power*. Analisar sua proximidade com figuras emblemáticas do mesmo período como Malcolm X e Martin Luther King, permite localizar aspectos de seu pensamento político e ideológico que se manifestam em sua produção jornalística e ficcional. É imprescindível apresentar de que modo se deu a sua parceria com Malcolm X para a produção de outro livro emblemático sobre a questão racial no país, a *Autobiografia de Malcolm X*, um relato em primeira pessoa dado pelo líder negro ao escritor e que teve influência tanto na emergência de novas lideranças no movimento negro do país como na própria construção narrativa de *Raízes*, como será demonstrado.

O romance *Raízes* levou mais de 10 anos para ser finalizado. Nesse período, Alex Haley esteve envolvido tanto no processo de pesquisa em arquivos e viagens à Gâmbia para colher as provas documentais e os relatos orais necessários para o desenvolvimento da narrativa quanto também se engajou em uma série de palestras em que divulgava seu projeto. O segundo capítulo busca explorar esse período para compreender de que maneira o escritor foi criando tanto a narrativa principal sobre a história genealógica de sua família quanto a sua própria jornada na recuperação desse passado. Pretende-se apresentar esse amálgama entre o relato fictício e uma alegada natureza factual nessa jornada de recuperação do passado, apontando suas contradições e incoerências que posteriormente fundamentarão as críticas e objeções à obra e ao autor. Busca-se também demonstrar de que forma as diretrizes do mercado editorial deram o tom na produção dessa obra.

O terceiro capítulo centra a análise na obra literária e em suas intenções discursivas. Quase um terço do livro de Alex Haley é dedicado ao cenário africano, em evidente contraste com a versão narrativa da televisão. Busca-se compreender a caracterização da África e da aldeia de Juffure como a paisagem ideal, o *locus amoenus* africano original e a filiação nobiliárquica de Kunta Kinte em sua própria ancestralidade vinculada à nobreza histórica mandinga. O trauma da ruptura pela escravização, a descrição crua da travessia atlântica, a resistência ao escravismo e a sobrevivência da memória ancestral por meio dos laços familiares são tópicos detalhados em sua representação que podem ser percebidos na própria estrutura narrativa e textual e também no significado arquetípico estabelecido na apresentação das personagens e no encadeamento do enredo.

Já a obra audiovisual é o objeto de análise do quarto capítulo. Como já mencionado, a adaptação televisiva de *Raízes* é um documento distinto que precisa ser esmiuçado em seu processo

de produção e em suas próprias lógicas discursivas. Buscou-se então reconstruir o processo de sua transposição para a narrativa fílmica televisiva. Trata-se, pois, de refletir sobre as alterações narrativas e discursivas demandadas pela indústria audiovisual para a concretização da obra e o impacto que sua veiculação representou tanto para o próprio formato seriado como na recepção pública geral. No que se relaciona à análise da minissérie televisiva, parte-se da ideia de um exame que considera essa própria lógica interna, o encadeamento de seu enredo, a caracterização das personagens e as representações evidenciadas em suas recriações históricas. Como bem lembra o historiador Eduardo Morettin, "para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise".[14] A análise do documento audiovisual foi feita a partir de um DVD que condensou a narrativa em seis episódios. Optou-se por utilizar a divisão da veiculação da minissérie em oito episódios com intuito de estabelecer uma aproximação com a experiência original televisiva de 1977.

O quinto, e último capítulo apresenta as controvérsias e a discussão sobre o significado social da obra de Alex Haley. Além de detalhar as polêmicas e questionamentos que o livro e a minissérie receberam e a diversidade de sua fortuna crítica, o capítulo busca demonstrar as razões do silenciamento acadêmico que implicaram um certo ostracismo em relação à obra e seu autor. Por fim, as considerações finais retomam este trajeto de análise e as conclusões que fundamentam a hipótese desse trabalho.

A bibliografia sobre *Raízes* e sobre Alex Haley tem ganhado um incremento significativo desde 2016 por conta do aniversário de quarenta anos da publicação do livro e da veiculação da minissérie no ano seguinte. Esta pesquisa, entre diversos artigos acadêmicos e outras obras, teve como principais fontes bibliográficas o livro *Alex Haley and the Books that Changed a Nation*, do historiador Robert J. Norrell (2015), *Making Roots: a Nation Captivated*, do historiador Matthew F. Delmont (2016) e a coletânea de textos *Reconsidering Roots: Race, Politics and Memory*, organizada pelas historiadoras Erica L. Ball e Kellie Carter Jackson. Outras importantes fontes consultadas foram os arquivos com documentos pessoais do escritor depositados na *Hoffman Family Library*, uma instituição do *Goodwin College* em Hartford, Connecticut e no *Schomburg Center for Research in Black Culture*, ligado à *New York Public Library*, em Nova York. Nestes arquivos foram consultados manuscritos com os esboços de capítulos de *Raízes*, anotações pessoais do escritor, correspondências e fotos. Uma segunda viagem de pesquisa estava prevista para a consulta de documentos nas coleções especiais da Universidade do Tennessee, em Knoxville, as

[14] MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al (Org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 63.

quais possuem vasta correspondência do escritor além de precioso material sobre suas viagens à Gâmbia. Infelizmente, devido às limitações causadas pela pandemia da Covid-19, essa viagem não foi concretizada.

Há pouquíssimos estudos em português sobre *Raízes* e sobre o escritor Alex Haley. Por essa razão, o presente trabalho, além de se propor como uma contribuição no estudo desse importante documento da história cultural, tem a ambição de despertar novas discussões sobre esta obra e novos olhares sobre os importantes problemas por ela suscitados.

CAPÍTULO 1 - ALEX HALEY E A FORMAÇÃO DE UM ESCRITOR

Alex Haley já havia se estabelecido como um jornalista e escritor profissional de relativa notoriedade nos Estados Unidos, à época do lançamento de *Raízes*. Entretanto, a publicação do livro em 17 de agosto de 1976, alteraria significativamente sua trajetória profissional, especialmente após a adaptação televisiva do livro. *Raízes* originou-se de um projeto iniciado a partir de histórias ouvidas e compiladas por Haley em seu próprio universo familiar. Desta forma, as páginas finais da obra destacam o autor como um dos personagens de sua saga, já que ele apresenta ao leitor, mesmo que de maneira breve, aspectos importantes de sua infância e adolescência, além do longo processo de pesquisa documental e de coleta de entrevistas para a construção do livro. Naturalmente, então, a própria construção da narrativa literária deve ser analisada considerando-se alguns aspectos de sua trajetória pessoal e familiar enquanto escritor e jornalista.

Duas questões importantes devem ser destacadas em relação a essa especificidade. A primeira delas diz respeito à própria experiência afro-americana do escritor e de seus pais e avós no sul dos Estados Unidos do período da Reconstrução[15] e das Leis Jim Crow[16]. A segunda é a própria trajetória profissional de Haley como um escritor negro e ex-oficial da Marinha americana, nos primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial. Pontuar essa trajetória é fundamental para compreender as marcas de sua experiência pessoal em suas primeiras produções jornalísticas e literárias e também na própria criação de *Raízes*. O objetivo deste primeiro capítulo, portanto, consiste em reconstruir esse período de formação detalhando alguns aspectos que possibilitem elucidar os direcionamentos das escolhas temáticas, estilísticas e narrativas de sua principal obra.

---

[15] A Reconstrução foi um período de reformas que ocorreu entre o fim da Guerra Civil (1865) e a retirada das forças militares dos antigos territórios confederados (1877) pelo presidente republicano Rutherford B. Hayes. Esses anos foram marcados pela problemática reintegração gradual desses estados à União e pela tentativa de integração dos ex-escravizados como cidadãos plenos pelos republicanos radicais. Acordos políticos entre democratas que reconquistaram o poder no Sul e republicanos moderados puseram fim às reformas e deram autonomia aos estados da região para implantaram leis segregacionistas e restringirem a cidadania e o direito de voto dos negros. Cf. FONER, Eric. *Reconstruction: America's unfinished revolution, 1863-1877*. New York: Harper & Row, 1989.

[16] As Leis de Jim Crow *(Jim Crow Laws*) foram leis estaduais e locais implantadas logo após o fim da Reconstrução por democratas que dominaram o poder legislativo dos estados do Sul a partir de 1877. Foram marcadas pela segregação racial em instalações públicas, escolas, universidades, meios de transportes e outros espaços com base em uma doutrina legal que advogava o lema de "separados, mas iguais". Na essência, eliminava a cidadania plena dos afro-americanos e destinava-lhes os serviços públicos mais inferiores e de pior qualidade. Foi um dos principais fatores para a Grande Migração da população negra do Sul para os estados do norte do país. Cf. TISCHAUSER, Leslie V. *Jim Crow Laws*. Santa Barbara: Greenwood, 2012.

1.1. Memória, identidade e o sujeito autor

O quadro se abre com uma típica imagem noturna das noites de verão no sul estadunidense, nas primeiras décadas do século XX. No alpendre de uma típica residência rural, uma reunião familiar se desenrola. Simon Haley, recém-empossado como professor de agronomia da Universidade do Alabama, relata parte de seus desafios na instituição da qual agora faz parte. Sentadas solenemente em suas cadeiras, três idosas, as irmãs Cynthia Palmer e Elizabeth Murray com sua prima Geórgia, escutam e opinam sobre os comentários e afirmações do professor estreante. Tudo isso ocorre sob o olhar curioso da única criança presente, o pequeno Alex Haley.

"Houve um tempo, não muito distante, em que as pessoas de cor não podiam ler ou escrever, como o Africano", afirmou Cynthia. Sua prima Geórgia arrematou "Me lembro de várias palavras ditas por esse Africano, como ele chamava rio de *Kambi bolongo* e que a palavra para violão era *ko*. Elizabeth completa o relato de memória da irmã: "E a palavra para cabeça era *kungo*. Cynthia busca dar prosseguimento à listagem dos vocábulos exóticos que se perpetuam por gerações na família em um vão esforço para rememorar a palavra utilizada para designar cabelo: "não me diga que esqueci uma de suas palavras. Qual era mesmo a palavra para cabelo?". Agachado a seu lado, com os olhos brilhantes de interesse e curiosidade, o pequeno Alex responde imediatamente *"kuntinyo"*, sob o olhar surpreso e orgulhoso da avó, que o elogia em seguida com um abraço: "Esse é meu neto! Você com certeza sabe escutar, Alex!".

Esta cena televisiva, criada para o quinto episódio da minissérie *Raízes, a Nova Geração*, foi exibida ao público dos Estados Unidos em 1979 e apresenta o escritor Alex Haley como um personagem da saga que o tornou mundialmente conhecido. Sua construção cênica buscou recriar, naturalmente de maneira condensada para o formato do teledrama televisivo, parte das reminiscências do escritor no que diz respeito aos episódios que anos mais tarde dariam origem à publicação de sua obra mais conhecida. Destaquemos a descrição deste ambiente idílico feita pelo próprio Haley em *Raízes:*

> Depois de lavada a louça do jantar, elas iam sentar-se nas cadeiras de balanço na varanda da frente. Eu sempre as acompanhava, quase que me escondendo por detrás da cadeira de vovó. Era normalmente aquele momento maravilhoso em que o crepúsculo se transforma em noite, os vaga-lumes começam a piscar, sente-se mais forte a fragrância das madressilvas. E todas as noites, ao que consigo recordar-me, a menos que ouvisse alguma notícia local, elas falavam sobre as

> mesmas coisas. Só mais tarde é que eu viria a saber que era a longa e acumulada história da família, transmitida de geração para geração[17].

O apreço do escritor à arte narrativa parece ter sido despertado nos longos períodos de permanência na casa de sua avó e nos frequentes momentos de reunião familiar em que as histórias do passado, sobretudo aquelas relativas ao período da escravidão, eram rememoradas. Haley frequentemente mencionava, com um tom nostálgico, o hábito simples e prazeroso de sentar-se para ouvir os mais velhos falarem sobre o passado: "Os adultos mais velhos de hoje podem se lembrar de suas noites de infância, quando os amigos e parentes se reuniam em suas casas e a principal diversão era que os mais velhos falavam e os jovens ouviam"[18]. Em oposição à sua mãe Bertha, para quem a lembrança do passado escravista representava certo embaraço, o escritor também evoca essa presença dos mais velhos e suas histórias como um traço que reforçava um sentido de "continuidade familiar, linhagem e herança"[19].

A introdução destas duas reconstruções, a cena televisiva e sua descrição original na obra literária em que foi baseada, nos leva a um debate necessário para o prosseguimento desta análise. Ele se refere ao vínculo entre a experiência biográfica do sujeito autor e a sua produção textual. Um questionamento previsível se interpõe ao considerar a memória do autor, sua presença como personagem e as influências dos contextos familiares e sociais que contribuíram para sua formação e também para a feitura de seu principal trabalho. No caso de um texto como *Raízes*, é possível considerar a obra literária em seus próprios termos, tendo apenas como objeto de análise os seus aspectos formais e de conteúdo? Considerando-se a diferença categórica entre o texto historiográfico e a obra literária – em uma obra que mescla pesquisa documental, biografia e ficção – quais problemáticas precisam ser esmiuçadas?

Para situar essa discussão, cabe recuperar o debate que problematiza a autonomia do texto literário na sua relação com a autoria. Partimos, então, da proposição aludida por Roland Barthes sobre a morte do autor. O filósofo francês inicia seu texto historicizando a construção moderna da subjetividade vinculada à ideia da centralidade do autor

---

[17] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 507.

[18] HALEY, Alex. *Discurso do bicentenário no Instituto Smithsonian*. 1976. Disponivel em: Schomburg Center for Research in Black Cultures, caixa 5, pasta 3. (Trad. do Autor). No original: "Older adults of today can remember their childhood evenings when the kith and kin would gather in their homes, the entertainment mostly was that the elders would talk, and the young would listen."

[19] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 12. (Trad. Do Autor). No original: “family continuity, and lineage and heritage.”

> O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões[20]

Para enfatizar o esgotamento do que denomina "império do autor", Barthes busca valorizar a centralidade da performance linguística em detrimento do "eu" autoral. Nos termos dessa centralidade o autor e a obra não estão separados no tempo, mas existem em concomitância na própria enunciação do texto:

> O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.[21]

A importância se desloca para o leitor e para a multiplicidade de significados que não produz um sentido teleológico, único e último. Desta forma, não há, nesta concepção, uma explicação da obra a partir da descoberta do autor. Roland Barthes advoga a localização da unidade do texto não na origem da autoria, mas no polissêmico destino do universo do leitor. O nascimento do segundo pressupõe o apagamento do primeiro. As proposições de Roland Barthes retomam, em alguma medida, a proposta do formalismo preconizado pela Nova Crítica que, em anos anteriores, havia decretado a autonomia do texto e do conteúdo em detrimento dos traços de autoria como a biografia do autor e suas condições sociais e históricas. A afinidade teórica entre as correntes, contudo, não impediu críticas, pois o próprio filósofo apontava que, a respeito do império do autor, a Nova Crítica "muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo"[22]. Para os Novos Críticos, de modo geral, qualquer texto literário deve ser apenas analisado em sua própria estrutura. Aspectos sociais, culturais e históricos de sua produção e dados biográficos de seu autor devem ser ignorados em uma análise sobre a obra. Esse posicionamento buscava evitar o desvirtuamento que informações externas ao próprio texto pudessem provocar ao impedir o surgimento de *insights* que só uma análise formal possibilitaria.

---

[20] BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 61.

[21] Ibidem, p. 61.

[22] Ibidem, p. 58.

Tendo em conta o debate sobre a questão da autoria e da análise formalista em uma obra como *Raízes*, esta problemática torna-se mais complexa. Isso ocorre por um traço fundamental da própria obra de Alex Haley: a marca identitária tanto da própria filiação étnico-racial de seu autor quanto da tessitura da narrativa em sua obra. É justamente esse aspecto identitário que revela a insuficiência da abordagem formalista por desconsiderar aspectos biográficos e sociais bastante pertinentes para esta análise específica. Desta forma:

> tal procedimento acaba comprometendo outras interpretações, igualmente ricas, e que só podem ser obtidas à luz da biografia do autor de literatura, ou da articulação da obra com o contexto social em que esta foi produzida. Ter em conta que George Elliot era uma mulher, por exemplo, pode obscurecer certos aspectos de sua obra, mas pode também ser esclarecedor sob outros pontos de vista.[23]

O filósofo e historiador Michel Foucault dá prosseguimento a este debate, mas se afasta da perspectiva que anuncia a morte do autor, refletindo mais especificamente sobre os sentidos dessa ausência das marcas autorais na contemporaneidade:

> Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparição faz aparecer.[24]

A perspectiva foucaultiana se debruça sobre a função desse espaço vazio para localizar a autoria na ordem da própria organização do discurso. Ou seja, sua reflexão busca a identificação do autor relacionada com a noção de sujeito e como esta surge na própria ordem do discurso. Não se trata de recuperar o papel original do protagonismo do autor para o sentido da obra, mas de "retirar do sujeito (ou do seu substituto), seu papel fundamental originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso"[25]. Foucault acrescenta que a própria noção de obra impede a total eliminação da autoria, afinal o nome do autor exerce uma função em relação ao discurso quando o classifica, delimita, opõe e reagrupa. Nesse sentido, o nome do autor "manifesta a

---

[23] VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo da teoria: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005. p. 134.

[24] FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.271.

[25] Ibidem, p. 288.

ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura"[26].

A ancestralidade africana, o passado da escravização do núcleo familiar e o componente racial são temas demasiadamente evidentes para que uma análise de *Raízes* possa prescindir de considerar aspectos da experiência biográfica de seu autor. Uma ressalva importante levantada pelo debate a respeito da importância do sujeito autoral deve ser, no entanto, levada em consideração. As metáforas iluministas que localizam na experiência autoral um reflexo ou espelho na feitura da obra, descortinando uma verdade oculta, é um descuido corriqueiro que uma análise dessa natureza poderia incorrer. Não se trata, portanto, de negar o vínculo entre a experiência biográfica e a obra produzida. Ao contrário, pois é necessário pensar a complexidade dessa relação no enredamento entre essas experiências biográficas e os elementos imaginativos presentes na concepção do texto aqui escrutinado.

Ao adentrarmos na questão da formação do autor Alex Haley, de antemão marca-se um posicionamento que não limita a análise de sua obra aos aspectos internos, pois nossa análise tem em vista o amálgama entre os elementos biográficos e imaginativos que atravessam sua criação literária. Por isso, é de fundamental importância esmiuçar as experiências pessoais do autor. Estas surgem na representação direta, pelo trabalho de recuperação memorialística na representação narrativa ou na criação ficcional que dialoga com sua afirmação enquanto sujeito de uma dada conjuntura sócio-histórica.

1.2. Memórias do "Africano": relatos ancestrais no Sul bucólico

Alexander Murray Palmer nasceu no dia 11 de Agosto de 1921 em Ithaka, Nova York. Seu pai, Simon Alexander Haley, era natural de Savannah, Tennessee. Filho de agricultores pobres, Simon logrou fugir às sofríveis estatísticas educacionais da população negra local, formando-se em agronomia no Lane College da cidade de Jackson, no mesmo Estado. Foi nesta instituição que conheceu Bertha Palmer, estudante de música e mãe de Alex, com quem se casou em 1920. Will Palmer, pai de Bertha, era proprietário da W.E. Palmer Lumber Company, uma madeireira estabelecida na cidade de Henning, Tennessee, cidade natal de Bertha.

---

[26] FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 272

Nos capítulos finais de *Raízes*, Alex Haley narra a migração de seu bisavô materno Tom Murray que, após a abolição da escravidão decorrente da promulgação da Décima Terceira Emenda, deixou a antiga fazenda em que a família fora escravizada para construir uma nova vida como cidadão livre no Tennessee. Tom era ferreiro e enfrentou os desafios, comuns à população negra recém-liberta, de se estabelecer como um empreendedor autônomo em um ambiente ainda marcado por um forte racismo. Em seu clássico livro *Black Reconstruction in America, 1860-1880*, W.E.B Du Bois apresenta um quadro da discriminação racial no estado sulista, afirmando que "o preconceito racial era intenso na parte leste do Tennessee, baseado na rivalidade econômica entre negros e brancos pobres"[27]. Du Bois sustenta que no período da Reconstrução havia mais preconceito contra negros entre os pobres e a classe média branca do que entre os antigos fazendeiros (os quais haviam sido donos de centenas de escravos)[28]. De acordo com a narrativa de Haley, Tom Murray superou o preconceito e a desconfiança, estabelecendo-se como um ferreiro ambulante na região e ganhando o respeito da população: "não demorou muito para que a família inteira fosse reconhecida como sendo integrada por bons cristãos, que pagavam suas contas direito e não se metiam com o que não era de sua conta"[29].

O caráter empreendedor, ainda que sob os desafios cotidianos do racismo e da hostilidade vigente no período da Reconstrução, foi um dos aspectos valorizados por Haley na decisão de Tom Murray em permitir que sua filha Cynthia iniciasse um relacionamento com Will Palmer. O jovem trabalhava em uma madeireira que na prática era gerenciada por ele, já que o proprietário branco era alcoólatra. Reconhecido por clientes e credores do estabelecimento comercial como um profissional exemplar, Will acabou aceitando um pedido para assumir a empresa quando o negócio entrou em falência e seu antigo proprietário deixou a cidade. Recuperando a empresa, ele acabou se tornando um dos cidadãos mais importantes da pequena localidade de modo que a família afro-americana passou a gozar de um status social incomum entre os negros da região.

Simon e Bertha mudaram-se para o Tennessee em setembro de 1921, seis semanas após o nascimento de Alex, e foram viver na ampla residência de Will e Cynthia, avó do escritor. Devido aos compromissos profissionais do pai que o obrigavam a ocupar posições esporádicas como professor em diversas faculdades negras do país, Alex – chamado pela família de Palmer – passou boa tarde de sua infância sob os cuidados de sua avó, com quem acabou desenvolvendo um vínculo

---

[27] DU BOIS, W. E. B. *Black Reconstruction in America: 1860-1880. New York*: The Free Press, 1992. p. 573. (Trad. do Autor). No original: "Race prejudice was strong in East Tennessee, based on the economic rivalry of Negroes and poor whites".

[28] Ibidem, p. 573

[29] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 496.

afetivo mais próximo. O ramo genealógico materno também se tornou importante por ter proporcionado ao escritor o primeiro contato com as histórias que o inspiraram a investigar e desenvolver a narrativa que daria origem à *Raízes*. Cynthia era filha de Tom Lea Murray, que representava a quarta geração dos descendentes do africano Kunta Kinte, personagem emblemático das narrativas orais familiares registradas pelo autor. Na mesma residência da avó, o pequeno Palmer também viria a desenvolver um ávido gosto pela leitura já que "a casa de Will Palmer era a única em Henning com uma biblioteca e este fazia questão de que ela fosse bem abastecida"[30].

O status social da família e as circunstâncias do período de infância e adolescência do jovem Palmer tiveram uma influência considerável em sua carreira como escritor. O fato pode ser constatado em suas tentativas frustradas de publicar as memórias vividas em Henning e também em seu próprio testemunho nas inúmeras palestras conduzidas por ele, antes e depois da publicação de *Raízes*. Em uma dessas comunicações públicas, Alex Haley faz menção ao desagrado sentido por sua mãe ao ouvir a histórias sobre o "africano" e os episódios do período da escravidão relatados por sua avó[31]. O embaraço de Bertha Haley também aparece nos capítulos finais do livro. Ao mencionar a visita de parentes distantes durante a primavera em que Cynthia e suas irmãs e primas contavam histórias do passado distante, Alex afirma que os únicos atritos que testemunhara entre a mãe e a avó diziam respeito aos relatos sobre a escravidão, aos quais ela classificava como "bobagem ultrapassada". Sua avó Cynthia frequentemente respondia: "se você não se importa sobre quem é e de onde veio, eu me importo!"[32]. Ao pertencer a uma família de classe média, Cynthia se diferenciava da maioria das jovens afro-americanas de sua idade, o que pode explicar seu desconforto com um passado escravista. Formada em Música, ela também nunca se adaptara completamente às tarefas domésticas.

A pouca proximidade entre Haley e sua mãe não resultava apenas dos longos períodos em que o autor vivera com a avó em Henning, mas também da própria distância afetiva entre eles, como pode ser observado na ocasião da morte precoce da mãe, ocorrida quando o autor tinha apenas 10 anos de idade. O escritor chega a afirmar posteriormente que havia sofrido "um trauma emocional relativo com a morte da mãe porque Bertha não mostrava muito afeto a ele"[33].

---

[30] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 3 (Trad. do Autor). No original: “Will Palmer’s house was the only one in Henning with a library, and he made sure that it was well stocked”.

[31] HALEY, Alex. *Before this Anger - Conference. Story of Slave Ancestors*, 25 nov. 1968. Disponível em: https://alexhaley.com/audio/ Acesso em: 20 nov. 2020.

[32] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 508.

[33] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 13

Observar o resgate das impressões de Alex Haley sobre sua infância em Henning e também sobre suas lembranças e registros a respeito das histórias relatadas por sua avó, tias e primas - figuras femininas emblemáticas na guarda e compartilhamento de memórias familiares ancestrais - nos permite não apenas localizar a fonte primordial de sua principal obra, mas de que modo o próprio autor recupera e seleciona esses relatos. Também é importante considerá-los em sua sobrevivência, compartilhamento e historicidade. No que diz respeito às impressões pessoais do jovem Alex, ouvinte atento das narrativas, a própria dinâmica de sua reconstrução e representação, em suas palestras, artigos, entrevistas, livros e produtos audiovisuais, resulta dessa apreensão dos relatos.

Os relatos orais do período escravista nas Américas se estabeleceram como uma das principais fontes históricas para a compreensão da vida social dos escravizados. A existência e permanência da tradição oral, mesmo em meio à brutalidade da exploração da mão-de-obra escravizada, se explica por sua importância social entre as diversas etnias africanas transportadas compulsoriamente para o continente americano. Mesmo em ambientes mais repressivos em relação aos traços culturais africanos, como foi o caso na maioria das *plantations* do sul estadunidense, o hábito de contar histórias e preservar traços da ancestralidade se manteve. A cadeia de transmissão das histórias e dos vocábulos que permitiram a Alex Haley construir sua narrativa corroboram essa sobrevivência.

Desde as primeiras décadas do século XX surgiram esforços tímidos, a maioria deles no âmbito privado, de registrar o relato de afro-americanos que haviam vivido sua infância ainda no período da escravidão. Com o *New Deal*, a partir da década de 1930, esse esforço ganhou um novo ritmo com o projeto da *Works Progress Administration* (WPA) de empregar escritores e entrevistadores para registrar o relato de ex-escravizados, criando um acervo de gravações sob guarda da Biblioteca do Congresso[34]. Esses registros, no entanto, só ganharam maior importância enquanto fonte histórica a partir da emergência de uma nova historiografia negra fortemente vinculada à Nova Esquerda na década de 1960. Embora não diretamente relacionado a esse movimento da História Social estadunidense, alguns estudos vinculam *Raízes* e a recuperação do protagonismo da família escrava e da história oral como parte desse processo, aspecto que será melhor explorado no Capítulo 3.

---

[34] LIBRARY OF CONGRESS. *The WPA and the Slave Narrative Collection*. Disponível em: https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/wpa-and-the-slave-narrative-collection/ . Acesso em: 15 jan. 2021.

Como representado na cena reconstruída pela minissérie *Raízes, a Nova Geração* Cynthia Palmer e sua irmã Elizabeth Murray, a quem Alex chamava de Tia Liz, foram as principais figuras nas reuniões em que o autor escutava as histórias da família. Os relatos, frequentemente presentes ao lado de histórias bíblicas e outros episódios, apresentarem pela primeira vez a ele as primeiras noções sobre os aspectos violentos do passado escravista. Fascinado com as histórias, não demorou muito tempo para que ele as compartilhasse com seus amigos da vizinhança, crianças negras e brancas que tinham uma relação relativamente harmoniosa mesmo em um ambiente marcado pelo preconceito e a segregação racial. Os relatos sobre castigos físicos e violência sexual da época da escravidão contadas por sua avó alcançaram os pais de alguns dos meninos brancos que brincavam com Alex, o que gerou certo desconforto na vizinhança[35].

Alex Haley menciona poucos episódios de racismo ou de conflitos na convivência com pessoas brancas em Henning. Suas impressões dessa época descrevem típicos relacionamentos de amizade interracial. Uma de suas amizades de infância chegou ao fim, no entanto, quando um de seus amigos brancos, Kermit, afirmou que em breve ele teria que chamá-lo de *master*, referindo-se ao termo utilizado pelos escravos para com seus proprietários. Apesar da violência simbólica, esse episódio isolado não apagou a dualidade entre seu paraíso infantil com a avó em Henning e a vida menos atrativa com o pai, a madrasta e os irmãos.

O fato é que sua infância vivida ao lado dos avós plasmou uma memória positiva sobre o período e um sentimento nostálgico sobre essa sociabilidade comunitária. Para o historiador Matthew F. Delmont, as lembranças dos agradáveis verões em Henning criaram a sua visão romântica sobre a vida no Sul que seria um dos fatores que o inspiraram a criar *Before this Anger*, título inicial do livro que se transformaria em *Raízes*.

1.3. A experiência na guarda-costeira

Professor universitário com uma carreira relativamente estável, em que pesem os baixos salários e os obstáculos comuns aos afro-americanos em posições acadêmicas, Simon Haley era profissional dedicado, frequentemente descrito pelo próprio Alex como um lutador incansável em seu próprio campo de atuação, a agronomia. O escritor declarou que durante os anos da Grande Depressão, a persistência de seu pai em ensinar agricultores negros a melhorar a produtividade do solo e a criação de animais despertou nele uma profunda admiração por sua determinação e

[35] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 9.

autossacrifício[36]. Seu desejo era que um dos filhos seguisse sua carreira, algo que não se concretizou. Além do primogênito Alex, Simon e Bertha tiveram dois filhos, Julius e George. Após a morte da esposa, ele casou-se com uma colega de profissão, Zeona Hatcher, com quem teve mais uma filha, Doris.

Alex também teve uma relação distante com sua madrasta. Segundo declarações de seu irmão George Haley, que se tornou Senador pelo partido republicano anos mais tarde, Zeona era bastante rígida na educação dos filhos de seu marido e prezava pela disciplina, considerando Alex Haley um estudante relapso. O próprio escritor, no entanto, afirmaria posteriormente que Zeona fora a principal responsável por ensinar-lhe boas maneiras e noções de disciplina, embora a relação entre os dois fosse fria e conflituosa.

A infância e adolescência vivida em Henning fizeram dele um jovem bastante imaginativo, apaixonado por leitura e por inventar histórias. Mas, ainda na fase de estudante, Alex não havia cogitado tornar-se escritor ou jornalista: "Por três semanas eu queria ser um aviador e então na próxima semana eu já queria ser outra coisa"[37]. As expectativas de seu pai foram frustradas tanto por sua performance medíocre nos estudos quanto por sua incerteza em relação à qual carreira deveria seguir. Em 1939, ele e Simon concluíram que um período no serviço militar poderia proporcionar maturidade para ajudá-lo a tomar uma decisão mais acertada sobre seu futuro.

A experiência de Alex Haley na guarda-costeira dos Estados Unidos é significativa não apenas para compreensão do despertar de seu interesse na carreira de escritor profissional, mas também por representar um momento de autoafirmação e independência pessoal. Foi exatamente neste período que ele abandonou o nome Palmer, pelo qual era conhecido por familiares e amigos próximos, e passou a identificar-se como Alex Haley. Sua experiência na guarda-costeira também o ajudou a manifestar uma habilidade pessoal como relações públicas, aprimorada por algumas atividades de comunicação da carreira militar, sobretudo aquelas relacionadas à escrita.

Alex Haley ingressou nas forças armadas dos Estados Unidos quando a segregação racial era um procedimento oficial da instituição, em consonância com a política do país, principalmente nos estados do sul. Simon Haley havia lutado na Primeira Guerra Mundial, tendo chegado ao posto de primeiro sargento em uma unidade formada apenas por negros que haviam lutado em Argone, no norte da França. Antes da guerra, o descontentamento de cidadãos brancos com o recrutamento de

---

[36] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 12.

[37] Ibidem. p. 16. (Trad. do Autor). No original: “I was for three weeks going to be an aviator and then the next week I was going to be something else.”

negros em algumas regiões do sul gerou tensões como a Motim de Houston, em 23 de agosto de 1917. Cento e cinquenta e seis soldados do Terceiro Batalhão do Vigésimo Quarto Regimento de Infantaria, formado apenas por negros, reagiram a atos violentos de policiais brancos da cidade, desafiando a estrutura segregacionista e repressiva das Leis de Jim Crow. A maioria deles foi punida exemplarmente e mesmo com mais de 200 mil negros participando da guerra na Europa, a esperança de integração manifestada por algumas lideranças negras com a participação de afro-americanos no conflito não se concretizou[38].

Ao ingressar na guarda-costeira, o escritor encontrou um ambiente de castas bastante injusto, em que a maioria dos negros eram designados para funções subalternas de limpeza e manutenção, além de servir refeições a outros membros da tripulação. Muitos oficiais negros ingressaram na guarda-costeira por encontrarem na instituição um ambiente mais acolhedor e seguro do que a vida de racismo, desemprego e segregação da maioria das cidades do sul. Havia pelo menos a garantia de três refeições diárias, proteção e a possibilidade de uma educação futura para os mais pobres. Para muitos, o ambiente militar também se tornara uma espécie de lar substituto[39]. Uma das primeiras ocupações de Haley na guarda-costeira foi a função de copeiro. Sua educação e facilidade no trato, principalmente com oficiais superiores, foram aspectos marcantes de sua personalidade, frequentemente evocados por antigos companheiros da marinha. Promovido para copeiro da primeira classe em 1941 após uma transferência para Beaufort, Carolina do Norte, ele logo se tornou o principal auxiliar do cozinheiro da embarcação, Isaiah "Pop" Robinson, que o ensinou a preparar refeições.

Nesta mesma época, Haley conheceu sua primeira esposa, Nannie Branche, com quem se casou aos 20 anos. Em 1943, pouco tempo após o matrimônio, Nannie engravidou da primeira filha do casal, Lydia. O historiador Robert J. Norrell destaca que Alex Haley se casou e se tornou pai precocemente, sem exemplos positivos de vida conjugal, exceto pelo caso de seus avós maternos. Sua curta experiência com mulheres, as condições específicas de suas obrigações militares e a incerteza sobre um futuro profissional se tornaram uma fonte de crises em seu casamento que

[38] FRANCISCO, Flávio Thales. Ribeiro. Por uma cidadania de primeira classe: supremacia racial e o debate sobre integração na imprensa afro-americana na Primeira Guerra Mundial (1917- 1919). *Sankofa*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 67-85, 2017. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2016.125452. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/125452. Acesso em: 10 ago. 2021.

[39] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 17.

tiveram uma considerável influência nos percalços de sua futura carreira como escritor profissional[40].

Durante o esforço de guerra, alguns membros da guarda-costeira estiveram sob a tutela do comando naval dos Estados Unidos. Neste período, Haley trabalhou no *Murzim*, um navio de carga de abastecimento enviado para o Pacífico, auxiliando no transporte de suprimentos para forças militares na Austrália, Nova Zelândia, Ilhas Fiji e Filipinas. Embora a possibilidade de ataques à embarcação deixasse a tripulação apreensiva, o futuro escritor afirmou que seu sentimento mais frequente era de tédio e solidão. Ele passou a ter o hábito noturno de escrever cartas para familiares, amigos e antigos professores. Nas páginas finais de *Raízes* ele menciona brevemente esse início no mundo da escrita enquanto servia na guarda-costeira:

> Às vezes, ficando no mar até durante três meses, a luta incessante que a tripulação enfrentava não era contra os bombardeiros e submarinos inimigos, mas contra o tédio. Por insistência de papai, eu tinha aprendido datilografia na escola secundária. Meu bem mais precioso a bordo era uma máquina de escrever portátil. Eu escrevia cartas para todas as pessoas de que podia lembrar-me.[41]

O gosto pela leitura na infância em Henning, sobretudo histórias de aventura, concretiza-se agora no desejo de criar as suas próprias narrativas:

> Li também todos os livros da pequena biblioteca do navio e os que me foram emprestados por colegas. Desde criança que eu sempre gostara de ler, especialmente as histórias de aventuras. Depois de ter tudo o que havia a bordo pelo menos três vezes, creio que por pura frustração decidi escrever algumas histórias. A ideia de que alguém podia meter um papel em branco no rolo da máquina de escrever e depois bater nas teclas e escrever coisas que os outros leriam com prazer atraía-me profundamente, deixava-me exultante, era um verdadeiro desafio.[42]

Em um artigo publicado em março de 1961, na revista *Reader's Digest*, o escritor descreve o processo que o levou a produzir seus primeiros escritos neste período em que serviu no Pacífico Sul. Seu superior no navio, com quem havia iniciado uma relação tensa, era o mordomo Percival L. Scott, figura que ele descreve no artigo publicado mais de 15 anos após a guerra:

> Scotty era o queridinho do capitão, que adorava os veteranos. Ele andava pesadamente pelo navio, intrometendo-se na vida de todos e os mais jovens o acompanhavam com senso de dever, boquiabertos de admiração. *The Seafarer*, o

---

[40] Ibidem. p. 20.

[41] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 510.

[42] Ibidem, p. 510.

> jornal mimeografado do navio, publicava citações de Scotty como: "Eu tirei mais água do mar de minhas meias do que você jamais navegou"[43].

Sob as ordens de Scott, Haley, inicialmente contrariado, passou a datilografar as cartas ditadas por seu chefe para colegas do oficial em outras embarcações. Devido a essa função, ele tornou-se um protegido do chefe, livrando-se de funções não agradáveis. Sob a proteção de Scott, Haley passou a escrever no *Seafarer*, o jornal do navio, com textos descrevendo o trabalho da tripulação no esforço de guerra[44]. No perfil sobre o antigo chefe publicado na *Reader's Digest*, Alex Haley o caracteriza como um homem rude, semianalfabeto, mas imensamente preocupado com a moral da tripulação, fossem brancos ou negros. Uma de suas maiores preocupações eram as cartas de rompimento recebidas pelos marinheiros e outros membros da tripulação, em que suas namoradas, noivas e esposas anunciavam o rompimento após o longo período de distância ocasionado pela guerra. Para aplacar a tristeza dos tripulantes que recebiam essas correspondências, Scott ditava a Haley as respostas que diversas vezes resultavam em pedidos de desculpas e reconciliações.

Em suas inúmeras palestras para a divulgação da pesquisa sobre *Raízes*, o escritor menciona suas primeiras experiências na escrita localizadas nas cartas românticas produzidas a pedido de seus amigos tripulantes, acentuando um caráter de predestinação que surgirá em várias de suas falas públicas, como veremos adiante. Essa descrição aparece, por exemplo, em uma palestra de duas horas proferida em 1977 na Universidade da Pensilvânia:

> Quando olho para trás agora, entretanto, parece ter sido parte de uma série de incidentes inevitáveis que um dia eu escreveria um livro chamado *Raízes.* Voltando no tempo, a série de incidentes começa com minha avó contando-me a história em primeiro lugar junto com as outras senhoras idosas da família. E então a próxima coisa seria que, conforme eu olho para trás, se eu fosse escrever um livro algum dia obviamente eu teria que me tornar um escritor, algo que nunca pensei. Não era o tipo de coisa que te inspirava se você fosse nascido na pequena Henning, Tennessee. A maneira como me tornei escritor foi completamente acidental, por um aspecto e também por outro aspecto, para mim, parece que essas coisas estavam destinadas a acontecer.[45]

---

[43] HALEY, Alex. The most unforgettable character I've met. *Reader's Digest*, mar. 1961. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-most-unforgettable-character-ive-met/. Acesso em: 23 nov. 2020. (Trad. do Autor). No original: "Scotty was the darling of the captain, who loved old-timers. He lumbered about the ship, poking into everyone's business, and the young boots trailed in his wake with open-mouthed awe and admiration. The Seafarer, the ship's mimeographed newspaper, ran such Scotty quotes as, "I wrung more seawater out of my socks than you ever sailed over."

[44] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 23.

[45] HALEY, Alex. *Alex Haley tells the story of his search for Roots.* Warner Bros. Records Inc. An Alex Haley

De acordo com o historiador Robert Norrell, os primeiros textos de Alex Haley produzidos a bordo do *Murzim* permitem identificar dois aspectos importantes de sua personalidade e de sua marca profissional que o acompanhariam nas décadas posteriores em suas entrevistas e produções literárias. O primeiro deles é sua naturalidade para descrever sentimentos, como aqueles em que relata o ânimo dos membros de sua tripulação, uma técnica bastante incomum para um escritor inexperiente. O segundo aspecto, e talvez mais frequente para a sua carreira posterior, o de sua habilidade como relações públicas. Um de seus textos mais lembrados neste período inicial de escrita para o *Seafarer* foi um artigo com o título de *Mail Call*, que fazia referência à chamada de correspondência para os tripulantes, aos sentimentos dos marinheiros felizes por receberem notícias de casa e dos tristes tripulantes para os quais ninguém escrevia. Haley faz menção ao sucesso do artigo, escrito, em suas palavras, como ele mesmo sentia ao observar a cena inúmeras vezes:

> A cena pungente de *Mail Call* continuava me incomodando. Uma noite, na despensa, eu a escrevi como senti e saiu publicada no *Seafarer*, que muitos enviaram para casa em suas cartas. Um jornal da cidade natal de algum dos tripulantes publicou minha história. Uma agência de notícias o mencionou; [meu artigo]: "'Mail Call' foi publicado por todo os Estados Unidos". De vários lugares da América, chegaram cartas endereçadas a "marinheiros solitários, Seafarer, U.S.S. Murzim".[46]

O sucesso de *Mail Call* transformou a própria rotina de Alex Haley já que em seguida ele passou a escrever as correspondências para as esposas e namoradas dos membros da tripulação, cobrando um dólar pela redação das cartas. Abandonando completamente sua antiga função de copeiro e cozinheiro no Murzim, ele passou a dedicar-se às cartas de amor que escrevia para seus colegas de embarcação e à edição do *Seafarer*.

Uma geração de escritores dos Estados Unidos desenvolveu sua carreira no mundo das letras a partir de suas experiências na Segunda Guerra Mundial. Joseph Heller, J. D. Salinger, James Jones, Norman Mailer, Kurt Vonnegut, Leon Uris, James Michener e Gore Vidal são alguns nomes

---

Production, 1977. (Trad. do Autor). No original: "When I look back on it now however it seems to have been part of a meant to be series of incidents that one day I would write a book called Roots. Going back the series of incidents began with grandma having told me that story in the first place and the other elderly ladies of the family. And then the next thing would be, as I look back upon, if I was one day to write a book obviously I had to become a writer, something that I had never thought about. It was not the kind of thing to which one inspired if one is brought up in little Henning, Tennessee. The way I got to be a writer was completely accidental looked at in one aspect. And then from another aspect it seems to me also to have been intended that these things would happen.

[46] HALEY, Alex. The most unforgettable character I've met. *Reader's Digest*, mar. 1961. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-most-unforgettable-character-ive-met/. Acesso em: 23 nov. 2020. (Trad. do Autor). No original: "The poignant “Mail-Call" scene kept bothering me. One night in the pantry, I wrote it as I felt it, and it was printed in The Seafarer, which many men enclosed in letters home. Someone’s home-town newspaper reprinted my story. A press wire service picked it up; [my article] “Mail Call” was printed widely over the United States. From across America, letters came addressed: “Lonely Sailors, c/o The Seafarer, U.S.S. Murzim."

das letras nacionais que emergiram a partir de sua experiência militar no conflito[47]. A especificidade, no caso de Alex Haley, foi a de que sua experiência na guerra não chegou a ser objeto de sua escrita, mas os anos do conflito representaram uma importante virada em seu desejo de tornar-se um escritor profissional. Os desafios para dedicar-se inteiramente a este ofício se mostraram presentes nos anos que se seguiram, sobretudo por sua condição de afro-americano. Demoraria mais de uma década, no entanto, para que ele pudesse se firmar totalmente na função que escolheu exercer.

1.4. De assessor de imprensa a escritor profissional

O processo de desmantelamento da segregação racial nas forças armadas dos Estados Unidos foi iniciado em 1947, sob o governo de Harry S. Truman e adquiriu forma de lei com a *Executive Order 9981*, decretada em 26 de julho de 1948. A legislação abolia a discriminação nas forças armadas baseada em raça, cor, religião ou nacionalidade. Foi uma das medidas mais importantes da administração Truman e abriu caminho, ao lado de outras medidas, no esforço da luta pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos. Em 1945, Alex Haley decidiu manter-se alistado na guarda-costeira, contrariando o desejo de seu pai de buscar uma formação universitária. Em 1949 ele se tornou o primeiro chefe de jornalismo da guarda-costeira no escritório de Nova York, na esteira das medidas pelo fim da segregação no ambiente militar. Seu trabalho estava relacionado com a comunicação da instituição, escrevendo comunicados à imprensa, discursos para oficiais e outras publicações[48].

Sua personalidade amistosa era frequentemente mencionada por amigos brancos e negros da guarda-costeira e da imprensa. Essa amabilidade e disponibilidade permitiu que ele construísse uma rede de contatos no universo jornalístico nos anos do pós-guerra. Nesta nova fase profissional, Alex e sua esposa Nannie passaram a viver com os dois filhos no Harlem. Desembaraçado de alguns deveres do serviço militar que antes o mantinham longe dos filhos e da esposa, ele agora tinha a oportunidade de estar mais presente ao lado da família. Mas os conflitos da vida conjugal logo surgiram, motivados, sobretudo, por sua obsessão por escrever. Nas poucas horas disponíveis para estar com a família ele se dedicava à escrita.

---

[47] NORRELL, Robert. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 25.
[48] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 14.

Desde o período em que havia trabalhado a bordo dos navios da guarda-costeira ele submetera algumas de suas histórias para os veículos de imprensa mais populares do país, sem obter qualquer resposta. Em 1946, vendeu seu primeiro texto como *freelancer* para o suplemento de um jornal dominical. Colecionando uma série de recusas e obtendo avaliações críticas negativas sobre sua produção, ele se deu conta de que ainda tinha muitos desafios a superar no processo de aprimoramento de sua técnica. Com a recomendação de amigos, passou a sugerir e escrever algumas matérias com perfis de celebridades para revistas mensais como *Coronet* e similares.

A questão racial e a efervescência da luta pelos Direitos Civis marcaram a década de cinquenta nos Estados Unidos. Após um longo período produzindo matérias triviais para revistas mensais ou suplementos semanais, Haley se deu conta de que havia alcançado um novo patamar em sua experiência como escritor. O destaque e a proeminência de outros autores negros que abordavam as questões candentes do período também o despertaram para o desejo de abordar sua própria experiência como afro-americano. Em 1952, Ralph Ellison havia publicado *O Homem Invisível*, que viria a ganhar o *National Book Award* de ficção no ano seguinte. Antes dele, Richard Wright já havia alcançado a fama mundial como escritor afro-americano ao publicar *O Filho Nativo* em 1940. Ainda nos primeiros anos da década de 1950, James Baldwin publicava seus primeiros ensaios, relatando sua experiência individual e os desafios coletivos do racismo nos Estados Unidos, sobretudo com sua experiência no Harlem. O elemento autobiográfico foi um aspecto desses autores que chamou a atenção de Haley para explorar as experiências pessoais em suas histórias. Foi neste período que ele produziu seus primeiros escritos abordando as relações raciais no período nostálgico de sua infância em Henning. Suas primeiras narrativas inspiradas nessas experiências obtiveram duras críticas de publicações e consultores literários e não chegaram a ser publicadas. Mas o tema autobiográfico se consolidou como algo frequente em suas abordagens a partir deste momento[49].

O Movimento pelos Direitos Civis também propiciou um ambiente de oportunidades para a imprensa negra e para jornalistas negros dos Estados Unidos. As revistas *Negro Digest* e *Ebony*, fundadas no início da década de 1940 e a revista *Jet*, fundada em 1951, eram as publicações mais importantes voltadas para o público afro-americano no período. Destacaram-se na mesma época o trabalho de jornalistas como Carl Rowan, com sua cobertura sobre o movimento no *Minneapolis Tribune* e no *Chicago Sun-Times* e James Hicks, que acompanhou o assassinato do jovem Emmett

[49] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 30.

Till em 1955[50] e a crise escolar de Little Rock em 1957. O historiador Lerone Bennet, editor das revistas *Jet* e *Ebony*, produziu uma série de artigos e comentários cobrindo o Movimento pelos Direitos Civis nas décadas de 1950 e 1960. As duas revistas pertenciam ao editor John Harold Johnson, um empresário do ramo editorial que foi o primeiro afro-americano a aparecer em uma edição da *Forbes 400*.

O crescimento dessas publicações e sua relevância editorial demonstram as evidentes mudanças sociais na vida dos afro-americanos a partir da década de 1940. Embora tais periódicos fossem voltados para o público branco, seu surgimento também está relacionado com o desejo de estabelecer uma imagem positiva da comunidade negra para o restante do país. Isso ocorria justamente no momento em que a sociedade e as instituições estadunidenses eram mobilizadas simbolicamente no esforço de obtenção da cidadania plena para os afro-americanos.

Em linha com a percepção de que era preciso desafiar a imagem negativa dos afro-americanos no país, resultado da segregação e do evidente desequilíbrio social entre negros e brancos, Alex Haley passou a abordar estes temas a partir de uma experiência pessoal. Morador do Harlem desde a sua chegada a Nova York, ele se debruçou sobre a vida no famoso bairro de Manhattan explorando uma faceta da região desconhecida do grande público. Em agosto de 1943, antes de Haley e sua família se mudarem para Nova York, o bairro havia sido palco de uma revolta dos moradores negros contra policiais e proprietários brancos do local[51]. As manifestações faziam parte de uma série de outras revoltas marcadas pela tensão racial e social que naquele momento eclodiram em outras regiões dos Estados Unidos como Detroit (Chicago), Beaumont (Texas), Mobile (Alabama) e Los Angeles (Califórnia).

Publicado previamente no *Christian Science Monitor*, o artigo *The Harlem Nobody Knows* foi o primeiro texto do escritor que posteriormente apareceria na revista *Reader's Digest*, em junho de 1954. Para fugir às descrições estereotipadas de pobreza e violência associadas à vida no bairro, Haley descreve alguns exemplos de sucesso e perseverança de comerciantes locais. Esse homens e mulheres empreendedores, que mesmo sob condições adversas de desemprego e falta de

[50] O jovem Emmett Louis Till foi brutalmente assassinado na cidade de Money, Mississipi, após supostamente ter ofendido Carolyn Bryant, uma mulher branca que décadas depois confessou ter mentido em seu depoimento. Seus dois assassinos foram absolvidos e a decisão judicial gerou grande repercussão nos Estados Unidos, contribuindo para o crescimento do Movimento pelos Direitos Civis.

[51] A revolta do Harlem de 1943 ocorreu nos dois primeiros dias do mês de agosto após o policial branco James Collins ferir o soldado afro-americano Robert Bandy com um tiro quando este, após testemunhar uma mulher ser presa por desordem, foi à delegacia para tentar libertá-la. Após rumores de que o soldado havia morrido por conta dos ferimentos, uma multidão de residentes negros do bairro iniciou uma revolta que resultou em 6 mortes, centenas de feridos e mais de 600 pessoas presas. Cf. NAT, Brandt. *Harlem at War: the black experience in WWII*. Syracuse University Press, 1996.

oportunidades, foram retratados como capazes de mitigar os efeitos da depressão econômica e da disparidade social entre brancos e negros:

> Estes críticos de nossa democracia fariam bem em observar os negros do Harlem com maior proximidade hoje. Provavelmente nenhuma comunidade na terra chegou tão longe de maneira tão rápida.[52]

Explorando sua habilidade de comunicador, o escritor faz um retrato descritivo detalhado de alguns exemplos positivos de empreendimentos locais, tais como pequenos comerciantes, instituições religiosas e programas de associações voltadas ao bem-estar econômico e social da comunidade. Destacam-se as iniciativas que promoviam a qualificação de mão-de-obra e o fomento da empregabilidade dos residentes, dentro e fora do bairro. Elencando vários perfis de figuras exemplares do empreendedorismo e ação social do bairro, Haley apresenta uma propaganda claramente positiva da comunidade como um exemplo de superação. Ademais, o autor trata os problemas de violência que a região ainda experimentava naquele momento como algo a ser superado, em um futuro não muito distante, por conta do trabalho incansável do sistema educacional e da assistência social.

Ao mencionar o editor executivo do jornal mais antigo do bairro, Haley inclui as aspas de uma de suas afirmações que concretizam o objetivo de seu artigo: "O que precisamos é de uma cruzada de relações públicas. O maior problema do Harlem atualmente é que em muitas mentes o negro ainda é um estereótipo"[53]. Neste primeiro artigo de Alex Haley em uma publicação de renome já é possível localizar uma escrita comprometida com a criação de um modelo de abordagem da questão racial que passa pelo pertencimento a um ideal homogêneo de nação. A valorização do esforço individual, e também do coletivo, sob condições adversas fundamenta a narrativa da superação e da redenção que precisam ser resgatadas como contribuição social ao modelo da nação democrática. Por essa razão, problematizar as razões da desigualdade social e da violência urbana do Harlem não permitiria reafirmar a principal hipótese do texto. Adicionalmente, como peça jornalística, o artigo cumpre seu papel de alcançar o grande público apresentando um olhar diferenciado e não provocador. Essa postura também se estabeleceu como uma marca da produção jornalística e literária de Alex Haley nos anos posteriores.

---

[52] HALEY, Alex. The Harlem Nobody Knows. *Reader's Digest*, jun. 1954. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/the-harlem-nobody-knows/. Acesso em: 15 dez. 2020. (Trad. do Autor). No original: "These critics of our democracy would do well to take a closer look at the Negroes of Harlem today. Probably no community on earth has come so far so fast!"

[53] Ibidem.

O ambiente cosmopolita de Nova York e a facilidade de Alex Haley em estabelecer relações de amizade com negros e brancos possibilitaram que o autor de alguma forma escapasse de situações frequentes de racismo e de segregação racial ostensivas comuns ao resto do país, embora estas ocorressem. Transferido para um escritório da guarda-costeira em São Francisco, Haley deixou a costa leste de carro em 1955 em direção à Califórnia. O que poderia ser uma viagem inesquecível, idealizada por muitas famílias americanas na década de 1950, tornou-se uma experiência degradante que o marcou profundamente:

> Seus anos em Nova York o tinham mantido isolado das indignações da segregação racial que ainda existiam. A viagem dos Haley para São Francisco foi uma jornada pelas humilhações que ainda permaneciam para os afro-americanos em meados dos anos de 1950. Eles enfrentaram recorrentes recusas para hospedagem em motéis que exibiam placas de "há vagas". Haley começou a usar seu uniforme da guarda-costeira na tentativa de obter um melhor tratamento. Algumas vezes a família simplesmente dormia no carro à beira da estrada.[54]

Em comparação com Nova York, São Francisco revelou-se uma cidade menos agressiva do ponto de vista das relações raciais. Expoentes da *Beat Generation* como Allen Ginsberg e Jack Kerouac circulavam livremente pelos bares, cafés e livrarias da cidade e o ambiente de florescimento cultural e literário mostrou-se fecundo para Alex Haley, notadamente no que se refere ao estabelecimento de contatos com o universo do jornalismo e da escrita. Em seus primeiros meses na cidade, por meio de amigos da assessoria de imprensa da guarda-costeira, ele foi apresentado ao artista gráfico, escritor e toureador Barnaby Conrad autor do romance *Matador*, publicado em 1952. O livro de Conrad é uma biografia ficcionalizada de Manuel Laureano Rodríguez Sanchez, conhecido como Manolete e um dos mais célebres toureadores do mundo. Após a publicação do livro, Conrad tornou-se um contribuidor frequente de artigos para publicações como *Saturday Review*, *Reader's Digest*, *Look* e *Collier's*.

A conexão de Alex Haley e Barnaby Conrad representa uma etapa importante do processo de amadurecimento do escritor como um profissional da imprensa escrita. Além de uma vivência internacional no ramo diplomático, Conrad havia sido secretário do escritor Sinclair Lewis e antes de escrever *Matador* também já havia publicado um romance sem muito êxito. Em 1953, com o dinheiro obtido pelo sucesso de seu segundo livro, tornou-se proprietário do bar *El Matador,* em

---

[54] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 30. (Trad. do autor). No original: "His years in New York had insulated him from the indignities of the race segregation that still existed. The Haley's drive to San Francisco was a journey through humiliations that remained for African Americans in the mid-1950's. They faced constant denial of rooms at motels that displayed "Vacancy"signs. Haley began wearing his Coast Guard uniform to try to get better treatment. At times, the family simply slept in the car on the side of the road."

São Francisco. O estabelecimento tornou-se rapidamente um lugar frequentado por vários atores, músicos e escritores. Neste ambiente Alex Haley pôde conhecer, além de diversas celebridades do mundo das artes, algumas figuras literárias já célebres como John Steinbeck, Truman Capote e William Saroyan. Segundo o próprio Conrad, o escritor era um frequentador assíduo do estabelecimento, "Ele não bebia, mas circulava pelo bar sempre na esperança de conhecer pessoas do ramo da escrita que poderiam ajudá-lo a atingir sua longa ambição de se tornar um escritor"[55]. Por meio de Conrad Alex foi apresentado a Budd Schulberg, autor de *Waterfront* e *What Makes Sammy Run*, dois livros da sua lista de favoritos.

Conrad considerava que Alex Haley não se destacava por um talento natural para a escrita, muito embora fosse um ótimo contador de histórias e se esforçasse cotidianamente no exercício de escrever e na leitura das mais diversas obras. Por essa razão, a persistência na carreira era destacada como um dos melhores atributos de Haley. Conrad também menciona uma característica do autor de *Raízes* que o ajudaria posteriormente no refinamento de sua arte: "Ele sempre afirmou que as *confession magazines* eram ótimas para que ele aprendesse a importância do conflito e da caracterização"[56]. Dentre os títulos de *confessions magazines* para as quais Alex Haley escreveu estão *True*, *Argosy* e *True Confessions*

Haley viveu em São Francisco com sua esposa e filhos de 1955 a 1959. Do ponto de vista da produção textual, sua temporada na Califórnia não foi frutífera. Mas seus novos contatos no mundo jornalístico e literário o nutriram com a confiança necessária para tomar uma decisão sobre os seus desejos para o futuro. No que diz respeito à sua vida pessoal, seu casamento – já em crise antes mesmo de sua temporada na Califórnia – chegou ao fim neste período. A família retornou a Nova York em 1959, sua esposa Nan e os filhos se estabeleceram no Harlem e Alex fixou moradia no Greenwich Village. Aos trinta e sete anos, o escritor aposentou-se formalmente da guarda-costeira decidido a dedicar-se inteiramente à escrita.

---

[55] CONRAD, Barnaby. *Name dropping: tales from my San Francisco nightclub.* Sanger: The Write Thought, 1997. Edição Eletrônica. (Trad. do Autor). No original: "He didn't drink, but he hung around the bar, always hoping to meet people in the writing game who could help him achieve his lifelong ambition of being a writer."

[56] Ibidem. p. 897. (Trad do Autor). No original:"He always said the confession magazines were a great training ground for learning the importance of conflict and characterization".

1.5. *Reader's Digest*, *Playboy* e outras publicações

Os primeiros meses do retorno de Alex Haley a Nova York foram marcados pelo desafio cotidiano de manter-se financeiramente enquanto buscava concretizar seu sonho de se firmar como escritor em período integral. Sua única fonte de renda regular neste período era proveniente da pensão recebida como aposentado da guarda-costeira, que custeava as despesas domésticas de sua ex-mulher e filhos além de seus gastos pessoais. Esse período de limitações e penúria financeira foi rememorado pelo escritor em algumas entrevistas, o que atesta essa dificuldade inicial e também demonstra um desejo frequente de destacar essas dificuldades como parte de uma narrativa de superação. Ao aprimorar a sua técnica como contador de histórias ao longo dos anos, tanto em seus escritos como nas inúmeras palestras que proferiu no período da redação de *Raízes*, o escritor também se tornou um exímio propagandista de sua trajetória pessoal, como é possível verificar nesta entrevista concedida ao professor Jeffrey M. Elliot, publicada em agosto de 1980 no *Writer's Digest*:

> Perto de onde você está sentado, Jeff, você pode ver, à sua direita, duas latas de sardinha e dezoito centavos, em um quadro ornamentando na parede. Está próximo à citação do Prêmio Pulitzer e da Medalha Spingarn. Deixe-me contar por que este "quadro" está aí. Em 1960, eu estava vivendo em um apartamento de um cômodo em Greenwich Village, Nova York. Eu estava literalmente *segurando pelas unhas*, tentando me tornar um jornalista de revistas. Eu vendia apenas o suficiente para me sustentar de uma semana a outra, algumas vezes de um dia para o outro. Em meu pequeno armário havia duas latas de sardinha que eram tudo o que eu tinha pra comer no mundo. E eu tinha dezoito centavos no bolso. A propósito, estes não são os mesmos dezoito centavos na parede. Eu gastei os centavos originais em um repolho para o jantar daquela noite. Lembro-me de pensar, naquela época, de que não havia mais para onde descer, apenas subir. Coloquei as duas latas de sardinha em um saco e guardei. Sempre que me mudava por não ter como pagar o aluguel, levava aquele saco comigo. Seis ou sete anos depois, vendi meus primeiros direitos cinematográficos. Foi quando enquadrei essas duas latas de sardinha e os dezoito centavos que você vê emoldurados nesta parede.[57]

[57] THE ROOTS OF ALEX HALEY'S WRITING CAREER. *Writer's Digest*, ago. 1980. Disponível em https://alexhaley.com/2019/09/09/the-roots-of-alex-haleys-writing-career/ . Acesso em: 12 dez. 2020. (Trad. do Autor). No original: "From where you sit, Jeff, you can see, just to your right, two cans of sardines and eighteen cents, ornately framed on the wall. It's next to the Pulitzer Prize citation and the Spingarn Medal. Let me tell you why that 'picture' is there. In 1960, I was living in a one-room apartment in Greenwich Village, New York. I was literally hanging on by my fingernails, trying to make it as a magazine writer. I was selling just enough to keep going from week to week, sometimes from day to day. In my little cupboard, I had them two cans of sardines which were all I had to eat in the world. And I had eighteen cents in my pocket. That's not the same eighteen cents on the wall, by the way. I spent the original eighteen cents on a cabbage for dinner that night. I remember thinking at the time, there's nowhere to go but up. And I put the two cans of sardines in a sack and put it away. Whenever I would move because I didn't have the rent money, I would always take that sack with me. Six or seven years later I sold my first motion picture rights. That's when I had those two cans of sardines and that eighteen cents ornately framed as you see them there today."

Algo bastante frequente nas entrevistas e escritos de Alex Haley é um certo elemento de predestinação, algo que se destaca nas várias referências à criação de *Raízes*, mas que também pode ser facilmente localizado nos comentários sobre sua trajetória como jornalista e escritor. Ao vincular a lembrança dos seus maiores desafios no início da carreira com os objetos que dão testemunho dessa dificuldade, ele deixa pistas sobre um processo de construção prévia dessa trajetória, que se revela na preservação emoldurada dos vestígios do período de dificuldade. De modo que no futuro, essas pistas acabam por funcionar como um testemunho do objetivo alcançado. Ao apontar que estes objetos de memória estão próximos à citação do Prêmio Pulitzer e à Medalha Spingarn[58], premiações que evidenciam a importância que sua carreira adquiriu com o passar do tempo, o escritor destaca exatamente esse arco de superação.

Esse aspecto também está presente nas menções que ele faz sobre seu encontro com o escritor James Baldwin, ainda neste período de dificuldades financeiras e de pouco progresso em relação ao alcance de sua produção jornalística. Procurando estabelecer uma rede de conexões literárias similar àquela criada em São Francisco, desta vez com escritores afro-americanos, Haley buscou aproximar-se de alguns nomes que viviam no Greenwich Village e que pudessem dar a ele alguma orientação e encorajamento em sua busca. Seu amigo George Sims o informou que havia seis escritores negros estabelecidos no bairro. James Baldwin era um deles. Haley escreveu a cada um, apresentando-se e contando um pouco sobre sua curta experiência. Nenhum dos destinatários respondeu suas cartas. Em uma tarde, no entanto, o próprio James Baldwin surgiu em seu portão, episódio que o escritor destacou em mais de uma de suas entrevistas:

> Era James Baldwin. Lá estava ele, que com muita naturalidade me perguntou "Você é Alex Haley?" e eu respondi "Sim", e não me incomodei em perguntar quem era ele, que me disse "Bem, eu recebi sua carta e pensei que poderia vir até aqui e fazer uma visita." Até hoje é uma coisa afetuosa para mim que aquele homem, naquela época, que recebeu uma carta de alguém totalmente desconhecido, não apenas como escritor, se deu ao trabalho de caminhar de onde vivia até onde eu estava e sentou-se para conversar comigo por algumas horas.[59]

Em 1960, Baldwin já era um romancista estabelecido. Além de uma produção jornalística e ensaística regular, ele já havia publicado, entre outras obras, a coleção de ensaios *Notas de um Filho*

---

[58] A Medalha Spingarn é uma premiação anual da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored People – NAACP*). Alex Haley recebeu a premiação em 1977.

[59] THE BLACK SCHOLAR INTERVIEWS: ALEX HALEY. *The Black Scholar*, v 8. n.1, set. 1976, p. 36. (Trad do Autor). No original: It was James Baldwin. There he stood and just very matter of factly, he said, "Was I Alex Haley", and I said, "Yes", and I didn't bother asking who he was and he said, "Well I got your letter and I thought I would just drop on over and visit". To this day, it is a warm dear thing with me that that man at that time, who got this letter from an utterly unknown not only as a writer but utterly unknown to him, took the trouble to walk from where he lived to over to where I was and sat down and talked with me a couple of hours.

Nativo (1955) e seu célebre romance *O Quarto de Giovanni* (1956). Este primeiro encontro entre os dois escritores é recuperado por Haley mais como uma conversa informal entre amigos do que como um diálogo marcado pelas recomendações de um escritor experiente a um profissional em início de carreira. Ao rememorar o episódio, o escritor destaca que Baldwin ofereceu, como prova de sua amabilidade, um ombro amigo a alguém enfrentando reais dificuldades para persistir em seu objetivo.

> Jimmy apenas entrou e, como se fossemos velhos amigos e companheiros de escrita, sentou-se, cruzou as pernas sobre o pequeno pufe que eu tinha e conversou comigo por mais de uma hora. Ele apenas falou, nada sobre algum assunto em particular e muito menos sobre escrever. Mas em suas ações, ele mostrou que me considerava um parceiro de ofício.[60]

A partir de então, os dois escritores tornaram-se amigos que se correspondiam e também se encontravam esporadicamente. Além de uma série de colaborações para trabalhos que não chegaram a se concretizar, como a adaptação para o cinema da *Autobiografia de Malcolm X,* Baldwin foi o autor da resenha de *Raízes* no lançamento do livro em setembro de 1976, publicada no *The New York Times*.

Durante este período de retorno a Nova York, Alex Haley produziu uma série de propostas com histórias de temas variados as quais foram apresentadas para publicações com as quais conseguiu criar ou retomar alguma conexão, tais como *Reader's Digest*, *Coronet* e *Saturday Evening Post*. Uma de suas estratégias foi explorar a apresentação de uma série de textos com o perfil de personalidades públicas afro-americanas que chamou de *People on the Way Up*. Seus textos tiveram como objeto as histórias de figuras como Leontyne Price, Lena Horne, Dick Gregory, Leadbelly, Floyd Patterson e Ralph Boston. De acordo com Robert Norrell, "Nenhum desses artigos, que juntos representaram vários meses de trabalho entre 1960 e 1961, foi publicado"[61]. Esse esforço, no entanto, o ajudou a desenvolver a habilidade na construção desses perfis biográficos, abrindo caminho para textos similares publicados posteriormente na *Reader's Digest,* entrevistas em publicações de renome como *Playboy* e no próprio processo de escrita da *Autobiografia de Malcolm X*.

---

[60] THE ROOTS OF ALEX HALEY'S WRITING CAREER. *Writer's Digest*, ago. 1980. Disponível em https://alexhaley.com/2019/09/09/the-roots-of-alex-haleys-writing-career/. Acesso em: 12 dez. 2020. (Trad. do Autor). No original: "Jimmy just walked in, as if we were old buddies and writing peers, and sat down, cross-legged on the little hassock I had, and talked to me for an hour or so. He just talked, about nothing in particular, and not that much about writing. But he said to me, in his actions, that he regarded me as a peer".

[61] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 40. (Trad. do autor). No original: "None of these articles, together representing many months of work in 1960 and 1961, was published".

Dois aspectos merecem destaque nestes primeiros anos em que o escritor superava as dificuldades iniciais de sua carreira no universo da escrita jornalística. O primeiro deles diz respeito ao seu aprimoramento como entrevistador, o que o colocou em uma posição pioneira neste tipo de gênero textual, sobretudo por sua vinculação à revista *Playboy*, uma publicação que passava por transformações importantes no mesmo período.

Hugh Hefner, fundador e editor-executivo da *Playboy,* lançou em 1961 a revista *Show Business Illustrated*. Alex Haley abordou os editores da nova publicação oferecendo uma entrevista com o trompetista Miles Davis com quem já mantinha uma boa relação. Davis era conhecido por ser um homem de poucas palavras e pela aversão à imprensa, sobretudo quando era abordado por jornalistas brancos. Mas sua abertura a Alex Haley, fruto da boa conexão entre os dois, proporcionou ao escritor um dos marcos em sua carreira. Barnaby Conrad, que Haley havia conhecido em sua estadia em São Francisco, contou de que maneira o escritor explicou o surgimento do formato de entrevista que se tornou uma seção fixa da *Playboy*. Em um capítulo dedicado a Alex Haley eu seu livro de memórias, ele afirma que Haley tinha um prazo curto para finalizar a entrevista que deveria ter seis mil palavras. Miles Davis era monossilábico, o que resultava em um enorme desafio para o escritor. Haley teria explicado a Barnaby que explorou da melhor maneira possível todas as falas de Miles Davis, inventando questões para enunciados que ele havia feito durante a conversa.[62]

A revista *Show Business Illustrated* teve curta duração e acabou sendo descontinuada meses depois. O texto com a entrevista de Miles Davis teve como destino os arquivos da publicação. Contudo, naquele mesmo período, Heffner também buscava alterar a linha editorial de sua revista mais importante, a *Playboy*. A ideia era transformar o perfil erótico para o público masculino em um periódico que também abordava, de forma crítica, importantes questões sociais que estavam na ordem do dia. A questão racial, um dos tópicos mais importantes na arena do debate social estadunidense, ganhava cada vez mais importância.

Por essa razão, Hugh Hefner ordenou a criação de um setor de entrevistas para a publicação. Uma de suas sugestões foi explorar o material das entrevistas que não puderam ser publicadas na *Show Business Illustrated* antes do encerramento da publicação. Foi quando um editor associado, Murray Fisher, encontrou o texto produzido por Alex Haley sobre Miles Davis.[63] Fisher pediu a

---

[62] CONRAD, Barnaby. *Name dropping: tales from my San Francisco nightclub.* Sanger, The Write Thought, 1997. Edição Eletrônica.

[63] OLIVER, Mirna. Murray Fisher, 69, shaped Playboy interview feature. *Los Angeles Times*, 05 jun. 2002. Disponível em https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-05-me-fisher5-story.html . Acesso em: 15 set.2020.

Haley para aprofundar o material sobre Miles Davis, posteriormente editado por ele. Nascia então, em setembro de 1962, a primeira entrevista da *Playboy* e a nova seção da publicação, na qual Haley aprofundou sua técnica jornalística, entrevistando celebridades e figuras públicas afro-americanas como Malcolm X, Martin Luther King Jr., Cassius Clay (que ainda não havia se tornado Muhammad Ali), Sammy Davis Jr, Quincy Jones, entre outros. A entrevista com Malcolm X era um prenúncio da futura parceria entre Haley e o homem que, naquele momento, era um dos maiores líderes da Nação do Islã. Tal parceria resultaria no segundo livro mais importante de sua carreira. Malcolm X, no entanto, não foi a única figura polêmica a ser entrevistada por Alex Haley na *Playboy*. Em 1966 ele entrevistou George Lincoln Rockwell, líder do Partido Nazista Americano.

O segundo aspecto a destacar dos primeiros anos de carreira de Alex Haley no universo da imprensa estadunidense foi o aprofundamento de sua relação com a revista *Reader's Digest*. Esse periódico teve importância fundamental na carreira de Haley tanto na divulgação mais ampla de suas histórias como também na primeira apresentação da narrativa de *Raízes* para o público leitor. A relevância deste periódico para sua carreira no jornalismo se não se limita à frequência na publicação de suas histórias, a maioria delas relacionadas com temas da experiência afro-americana – como vimos no artigo *The Harlem Nobody Knows*, republicado em 1954. A importância de *Digest* para a obra de Haley também pode ser percebida na própria linha editorial e tom de voz da publicação, afinal havia muita identificação entre a visão de mundo e o posicionamento político de Alex Haley e as propostas editoriais do periódico.

A *Reader's Digest* surgiu no contexto do crescimento da classe média urbana dos Estados Unidos, em meio às transformações que a própria imprensa atravessava no período. A partir da década de 1920, um novo formato da chamada *news magazine* propiciou o surgimento de publicações que se tornaram parte da cultura jornalística do país, como a revista *Time* (1933), a *New Yorker* (1925), a *Newsweek* (1933), além de vários outros títulos. Lançado por William Roy DeWitt Wallace, o *Digest* tinha como singularidade o fato de oferecer uma compilação de artigos já publicados em outras revistas, evitando a produção de artigos originais.

DeWitt Wallace, nascido em Saint Paul (Minnesota) no ano de 1889, era filho de um pastor presbiteriano e foi educado em um ambiente imbuído do discurso conservador que se tornaria parte da marca editorial da publicação. Alinhado ao campo político do Partido Republicano, Wallace personificava a figura do *self-made man*, o cidadão exemplar estadunidense que ascendia socialmente por seus próprios méritos. Em 1922, em parceria com sua esposa Lila, fundou a *Reader's Digest*, cujo propósito era oferecer para o leitor médio uma seleção de artigos já

veiculados em outras publicações, buscando também se firmar como uma leitura para toda a família. O formato rapidamente transformou-se em um sucesso entre o público leitor, contribuindo para sedimentar por décadas, em suas páginas, o "imaginário do *american way of life*, além de contribuir para a consolidação da cultura americana nas mais diferentes partes do globo."[64] A revista viria a se tornar um grande conglomerado de mídia, a *The Reader's Digest Association* (RDA).

Naturalmente, Alex Haley buscou oferecer ao *Digest* o tipo de histórias que se adequassem à linha editorial da publicação. Isso explica a similaridade entre os artigos de sua autoria, principalmente nos primeiros anos da longa parceria com a revista. Aqui, mais uma vez, sua identidade afro-americana se manifesta como um elemento importante na elaboração de sua estratégia jornalística. As histórias que envolvem a experiência dos negros no país não fogem às vicissitudes do racismo, da segregação racial ou da vulnerabilidade social resultante da estrutura racista. Mas são justamente os componentes do esforço individual e da superação pessoal retratados em alguns dos perfis produzidos por Haley que oferecem ao leitor a redenção necessária, em conformidade com o imaginário que a revista buscava reforçar. Dois exemplos apresentados a seguir podem nos oferecer uma dimensão aproximada desse processo criativo sustentado neste modelo de vitórias do esforço pessoal em ambientes e situações adversas.

Na edição de maio de 1961, a *Reader's Digest* publicou o artigo *The Girl Who Wouldn't Give Up*, em que Haley narrava a história de dificuldades enfrentadas pela atleta Wilma Rudolph na infância. Portadora de poliomielite, Rudolph superou sua enfermidade conquistando três medalhas de ouro como velocista nos Jogos Olímpicos de Roma em 1960. O texto é iniciado com a descrição de seu grande triunfo nas Olimpíadas, abrindo caminho para o fato singular de que, nos anos anteriores àquela conquista, a atleta era portadora de uma deficiência física que a colocava em franca desvantagem. A partir daí, Haley apresenta ao leitor a imensa lista de obstáculos enfrentados pela esportista na sua caminhada para a redenção. Com problemas de saúde desde o nascimento, Rudolph era a décima sétima filha de um balconista e de uma doméstica negros de Clarksville, Tennessee. Ela contraiu escarlatina e pneumonia e esteve à beira da morte nos primeiros anos de vida, mas superou este período mais crítico que deixou sequelas por conta de uma poliomielite. Como consequência desses problemas, sua perna esquerda ficou paralisada.

O primeiro exemplo de resiliência apresentado por Haley é o da mãe de Wilma Rudolph, "uma mulher resoluta que havia decidido que aquela criança digna de pena era tão merecedora de

[64] FONSECA, Renan Reis. *O transnacional e o local nas revistas Reader's Digest e Seleções: relações de gênero nos Estados Unidos e no Brasil (1939-1971*). 2019. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Acesso em: 10 mai. 2022.

saúde quanto o resto".[65] De acordo com os médicos de um hospital de Nashville, massagens terapêuticas diárias poderiam ajudar a menina a recuperar o movimento das pernas, mas a distância entre o hospital e a residência da família seria um desafio para o tratamento. Foi quando ela decidiu pedir aos médicos que a treinassem para que o procedimento fosse feito em casa junto com as visitas semanais ao hospital. Logo toda a família estava envolvida no tratamento da criança. Ela foi progressivamente adquirindo a firmeza necessária para começar a andar, inicialmente com um aparelho ortopédico e posteriormente sem nenhuma ajuda.

Haley passa então a destacar o talento de Wilma Rudolph para o esporte e o atletismo, reconhecido em sua escola secundária por um de seus treinadores. O desafio passa a ser a própria autoconfiança da jovem e a dúvida em relação ao seu potencial. É quando o texto ressalta a presença do discurso da mãe como sua principal incentivadora. Ao ser informada pela filha de que suas habilidades esportivas poderiam permitir o seu ingresso em uma universidade, ela diz: "se a corrida fizer isso, quero que você prepare sua mente para ser a melhor! Nunca desista."[66] A competição acirrada do ambiente universitário e do mundo esportivo impõe uma sequência de desafios que a atleta vai superando, sem, no entanto, deixar de viver momentos de dúvida pessoal e desânimo, sobrepujados pelos frequentes lembretes de seu treinador Edward Stanley Temple e de sua mãe, de nunca desistir. Sua coroação é finalmente vivida na glória da conquista das três medalhas olímpicas. Haley finaliza o texto narrando a continuidade da carreira da atleta e suas conquistas universitárias na área da educação, antevendo seu futuro de figura exemplar de perseverança: "Nos papéis de professora e treinadora, ela passará a outros jovens a importante lição que aprendeu: quem realmente deseja, pode vencer."[67]

Não há dúvidas de que a história exemplar e de talento individual de Wilma Rudolph tem o potencial de cativar milhares de leitores. O que nos interessa, no entanto, são os elementos que Alex Haley escolhe destacar em sua narrativa. A desigualdade social, a segregação e o racismo são marcas bastante marginais na história. É como se o problema de saúde vivido pela atleta não tivesse vinculações com uma estrutura social problemática, de modo que as barreiras impostas por essa estrutura só são vencidas pelo esforço pessoal e familiar e pela persistência. Ao final, a mensagem é

---

[65] HALEY, Alex. The girl who wouldn't give up. *Reader's Digest*, mai. 1961. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/the-girl-who-wouldnt-give-up/ Acesso em: 14 abr. 2021. (Trad. do Autor). No original: "a resolute woman, decided that this pitiful child was as deserving of health as the rest."

[66] Ibidem. (Trad. do autor). No original: "If running's going to do that, I want you to set your mind to be the best! Never give up".

[67] Ibidem (Trad. do Autor). No original: "In the roles of teacher and coach she will pass on to other youngsters the important lesson she learned: that those who really want to can win".

clara: se Wilma Rudolph superou suas gigantescas dificuldades, outros também são capazes. Como Alex pontua no final do texto, basta desejar e se esforçar.

O racismo e as consequências da segregação racial vão surgir de forma mais contundente no segundo artigo que escolhemos como exemplo da construção discursiva utilizada por Alex Haley. Em março de 1963, a *Reader's Digest* publicou *The Man Who Wouldn't Quit,* um título bastante similar ao texto sobre Wilma Rudolph publicado quase dois anos antes. Trata-se de uma narrativa de cunho mais pessoal, já que o escritor resolveu abordar os tristes episódios de racismo e violência física e psicológica vividos por seu irmão George Haley enquanto frequentava a Escola de Direito da Universidade do Arkansas em 1949. Aos 24 anos e proveniente do Mourese College, em Atlanta, George Haley foi admitido em uma das melhores escolas de Direito do Sul dos Estados Unidos. Na época, o governo do estado do Arkansas e os diretores da universidade decidiram iniciar um teste de integração racial no ambiente universitário e George foi um dos primeiros a vivenciar este difícil processo.

Alex Haley apresenta no início do artigo o contexto complicado enfrentado por estes estudantes negros ao serem incorporados ao ensino superior integrado. As instruções do reitor dadas a George Haley (permanecer o maior tempo possível entre as aulas em sua sala no porão, não circular pelo campus, requisitar seus livros na biblioteca e aguardá-los em sua sala, nunca entrar ou sair da universidade pelo portão principal) descrevem o tipo de cuidados necessários para impedir episódios de perseguição e violência, bastante comuns nessas tentativas de integração racial no ensino superior. Neste artigo, o personagem motivador é Simon Haley, pai de Alex e George, um experiente professor de agronomia na própria Universidade do Arkansas que já estava familiarizado com o tipo de dificuldades que George poderia enfrentar.

O texto do artigo enumera a série de ataques e humilhações cotidianas sofridas por George Haley em seus primeiros semestres ao ingressar na instituição. Bilhetes obscenos e ameaçadores são colocados no vão de sua porta, membros de uma publicação estudantil reclamam por ter que dividir o banheiro com ele e estudantes aceleram o carro ao vê-lo atravessando a rua. Ele pensa em revidar os ataques, preocupando-se com o fato de que sua postura passiva pudesse destruí-lo psicologicamente. Em suas cartas ao pai e ao irmão, Alex relata sua agonia. A resposta de Simon Haley, reproduzida no texto, é reveladora de um discurso do próprio Alex em sua postura de fiador na construção de uma relação harmônica no processo de integração racial dos Estados Unidos, algo que, em essência, o artigo busca destacar:

> Lembre-se sempre de que eles agem da maneira que agem por medo. Eles têm medo de que sua presença na Universidade os prejudique de alguma forma e, consequentemente, sua educação e chances na vida. Seja paciente com eles. Dê a eles a chance de conhecê-lo e compreender que você não é uma ameaça.[68]

A situação também prejudica seus rendimentos nos estudos no primeiro semestre. Mas o cenário de dificuldades começa aos poucos a se modificar quando George se esforça para manter seu foco no conteúdo das aulas, tentando manter sua mente livre em relação aos ataques sofridos. Ao obter uma nota máxima, os outros estudantes brancos começam a enxergá-lo com outros olhos e uma pequena aproximação se inicia. Posteriormente ele é convidado para participar de um grupo religioso cristão para discutir as relações raciais na instituição. No primeiro encontro, ele desabafa sobre o tratamento cruel que recebe apenas por conta da cor de sua pele e recebe o apoio de outros membros do grupo.

Sua convivência na universidade teve uma melhora considerável, mas situações esporádicas de racismo e ataques ainda persistem. Uma delas ocorre no dia em que ele decide frequentar a cafeteria, local que sempre evitou. Em mais um ataque, estudantes brancos derrubam no chão a sua bandeja com toda a comida. Ao recompor-se do episódio, ele recebe a solidariedade de Miller Williams, um estudante que o auxilia no processo de aproximação com outros futuros colegas. Ao relatar a progressão no relacionamento entre George e os outros estudantes negros, Alex Haley enfatiza o desconhecimento dos brancos em relação aos afro-americanos como um elemento importante das causas do racismo. No texto, o próprio George responde as questões eivadas de preconceito que lhe são dirigidas, tais como: "Vocês negros sempre carregam facas?", "Com que frequência vocês tomam banho?" e "A maioria de vocês cobiça mulheres brancas?".

Ao estabelecer sua relação com alguns estudantes brancos da universidade, George escreve ao irmão apresentando suas conclusões sobre os elementos que podem melhorar as relações raciais no país. Alex Haley reproduz o texto dessa correspondência no artigo:

> Melhorar as relações raciais é pelo menos 50% uma simples questão de comunicação. Agora que consigo conversar com alguns brancos, percebo que o

---

[68] HALEY, Alex. The Man Who Wouldn't Quit. *Reader's Digest*, set. 1963. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-man-who-wouldnt-quit/. Acesso em: 20 abr. 2021. (Trad. do autor). No original: "Always remember that they act the way they do out of fear. They are afraid that your presence at the university will somehow hurt it, and thus their own education and chance in life. Be patient with them. Give them a chance to know you and to understand that you are no threat".

> preconceito é causado por crenças terríveis. Posso ver o conflito emocional que eles enfrentam apenas por me ver igualmente como um ser humano.[69]

O artigo termina em um tom triunfal, em que George passa não apenas a ser reconhecido como um igual por seus colegas da universidade como também se torna um membro da publicação *Law Review*, editada pela instituição. Alex Haley encerra o artigo com as conquistas de seu irmão, que se tornou um advogado respeitado em Kansas City e membro do partido republicano, dez anos depois dos episódios narrados.

O texto de *The Man Who Wouldn't Quit* é bastante revelador do posicionamento do próprio Alex Haley no que se refere à questão das relações raciais nos Estados Unidos. O conselho de Simon Haley ao filho advogado e as próprias palavras de George em sua correspondência são, de fato, uma concepção compartilhada por todos eles, agora concretizada na escrita por Alex. Nesta concepção, o racismo e a violência são em grande parte resultados de um desconhecimento dos brancos em relação aos negros.

Cabe notar que *The Man Who Wouldn't Quit* foi publicado em março de 1963, período marcado por diversos episódios na cronologia da luta pelos Direitos Civis, o que colocava o tema das relações raciais na ordem do dia. Em abril teve início a Campanha de Birmingham, no Estado do Alabama, movimento criado para chamar a atenção dos esforços de integração dos afro-americanos. Em agosto do mesmo ano realizou-se a monumental Marcha sobre Washington, reunindo mais de 250.000 pessoas, tendo Martin Luther King como um de seus principais líderes. Em setembro, um atentado a bomba em uma igreja batista de Birmingham matou quatro meninas e deixou vários feridos. O aumento dos protestos e das ações públicas, além da escalada da violência contra manifestantes e afro-americanos em geral, despertou em Alex Haley o desejo de abordar a questão das relações raciais de uma maneira menos combativa. O historiador Matthew Delmont afirma que o escritor desejava iniciar "conversas sobre raça ao invés de discussões"[70]. Delmont também aponta que Alex Haley já enxergava uma oportunidade de mercado na abordagem de temas sobre relações raciais que fosse palatável para leitores mais sensíveis. De fato, as primeiras ideias do escritor para um livro sobre as relações raciais em sua cidade natal, Henning, surgiram neste contexto. Destes primeiros esboços resultaria o livro que viria a se tornar *Raízes*.

---

[69] HALEY, Alex. The Man Who Wouldn't Quit. *Reader's Digest*, set. 1963. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-man-who-wouldnt-quit/. Acesso em: 20 abr. 2021. (Trad. do Autor). No original: "Improving race relations is at least 50 percent a matter of simple communication. Now that I'm able to talk to a few whites, I realize what terrible beliefs cause that prejudice. I can see the emotional struggle they are going through just to see me as an equal human being."

[70] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 20.

1.6. Malcolm X e a *Autobiografia*: a presença de um autor oculto

1.6.1. A *Nação do Islã* e a conversão

A *Autobiografia de Malcolm X*, publicada em outubro de 1965, oito meses depois do assassinato de Malcolm, fez de Haley um escritor conhecido nacional e internacionalmente. Embora seja creditado como *ghostwriter* já que seu papel supostamente consistiu em apenas registrar o depoimento do líder do Nacionalismo Negro e organizar a estrutura narrativa da obra, Haley assinou um importante epílogo nessa que é a sua segunda obra mais importante, apenas atrás de *Raízes*.

A relação entre Malcolm e Alex Haley, que havia sido iniciada por conta de reportagens para a *Reader 's Digest*, *Playboy* e outras publicações, foi posteriormente aprofundada no processo de colaboração mútua para a concretização do livro e alcançou uma importância considerável na vida de ambos. Enquanto a presença do escritor possibilitou uma expansão da aparição de Malcolm X em veículos de mídia e no conhecimento do grande público, Alex Haley pôde experimentar, no desenrolar de elaboração do livro e no próprio período de convivência com Malcolm, um processo de escrita que revela evidentes conexões com seus escritos anteriores e com *Raízes*.

Na *Autobiografia de Malcolm X*, os embates entre memória, veracidade, ficção e representação mítica são tão abundantes como os que, anos mais tarde, seriam objeto de discussões sobre o significado literário e historiográfico de sua obra principal. Se a alegação de Haley na feitura de *Raízes* é a de ser apenas uma cadeia de transmissão de histórias e personagens presentes na tradição oral africana, nos relatos familiares e nos documentos históricos, na *Autobiografia de Malcolm X* ele se coloca como uma espécie de escriba que registra as memórias e impressões de uma figura pública assertiva e controversa, cujas crenças e opiniões foram se alterando ao longo desse período de convivência. A presença subjetiva de *ghostwriter* aparece oficialmente no epílogo da obra, de sua autoria. Como as avaliações críticas da obra demonstram, a alegada ausência da subjetividade no registro do depoimento e a organização da narrativa autobiográfica existe apenas no discurso do próprio Haley, repetido em inúmeras palestras e entrevistas.

A aproximação entre ambos se deu em meio ao interesse público a respeito do movimento nacionalista islâmico que lentamente ia conquistando adeptos na comunidade afro-americana. De 13 a 17 de julho de 1959, foi exibido o documentário *The Hate That Hated Produced*, em uma série de cinco capítulos consecutivos no canal de televisão WNTA. Concebido e produzido pelos

jornalistas Mike Wallace e Louis Lomax, o programa de TV abordou, em um discurso bastante enviesado, o suposto perigo da expansão dos movimentos do nacionalismo negro muçulmano. Nos termos do programa televisivo o problema consistia no fato de que, nas pregações em seus templos e eventos públicos, o nacionalismo negro muçulmano afirmava categoricamente que o homem branco era o demônio e a razão fundamental de todos os males do mundo, especialmente em relação à população negra. O documentário centra sua abordagem nas organizações *Nação do Islã* (*Nation of Islam* – NOI) e, em menor medida, na *United African Nationalist Movement*. O programa também apresenta entrevistas com seus líderes mais proeminentes, seus princípios e filosofia, instituições educacionais (nas quais, de acordo com a reportagem, as crianças eram supostamente ensinadas a odiar o homem branco) e seus eventos que reuniam multidões.

A NOI é um grupo religioso e político islâmico ainda atuante nos Estados Unidos, fundado em 1930 por Wallace D. Fard Muhammad. Tornou-se o mais importante grupo de nacionalismo negro nos Estados Unidos, da Segunda Guerra Mundial até o surgimento do movimento *Black Power*. Em uma posição firme contra a dominação da população branca dos Estados Unidos, a organização pregava a superioridade da população negra com base em uma cosmogonia própria na qual haveria uma sucessão de deuses mortais chamados de Alá. Fard Muhammad seria o último destes deuses. O primeiro Alá teria criado os primeiros seres humanos, conhecidos como a tribo perdida e reencontrada de Shabazz, que utilizava a língua árabe e tinha pele escura. Nesta concepção, todos os negros descendem destes primeiros homens portadores da centelha divina. Na narrativa mítica da organização religiosa, um cientista chamado Yakub criou a raça branca, que não possuía essa divindade interior e que acabou se impondo no mundo por meio da violência.

Em relação aos seus pressupostos nacionalistas, a NOI preconizava o estabelecimento de um Estado-nação afro-americano separado dos brancos e completamente independente. Por isso, seus líderes não se opunham à ideia da segregação racial. A organização segue um rígido código disciplinar nos costumes, no vestuário e no papel designado aos gêneros, com forte componente patriarcal. Em 1934, o fundador da seita, Fard Muhammad, desapareceu misteriosamente e foi sucedido na liderança por Elijah Muhammad[71] que expandiu a organização pelo país designando

[71] Elijah Muhammad (cujo nome de nascimento era Elijah Poole) nasceu em Sandersville, na Geórgia, em 1897. Era filho de um agricultor e pastor batista. Mudou-se para Detroit na década de 1930 onde se tornou seguidor do Nacionalismo Negro muçulmano e de Wallace D. Fard. Após o desaparecimento de D. Fard, Elijah Muhammad tornou-se o líder supremo da *Nação do Islã* criando uma nova sede em Chicago e expandindo a atuação da seita para outras regiões dos Estados Unidos. Depois da saída de Malcolm X da NOI e seu posterior assassinato, a liderança de Muhammad declinou até a sua morte em 1975. MARABLE, Manning; MULLINGS, Leith. *Let nobody turn us around: voices of resistance, reform, and renewal - An African American Anthology*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. p. 425.

templos para o culto dos praticantes, criando escolas e até uma universidade. Embora os membros da Nação do Islã fossem conhecidos como muçulmanos negros, eles não estavam alinhados ao islamismo ortodoxo, que inclusive condenava várias de suas narrativas, princípios e protocolos.

O tom alarmante do documentário *The Hate That Hated Produced* surge logo na introdução feita por Mike Wallace, revelada no trecho dessa transcrição do programa feita pelo FBI (*Federal Bureau of Investigation*):

> uma história da ascensão do racismo negro, de um apelo à supremacia negra entre um segmento crescente de negros americanos. Enquanto autoridades municipais, agências estatais, e liberais brancos e negros moderados ficam de braços cruzados, um grupo de dissidentes negros está tomando as esquinas, púlpitos de igrejas, arenas esportivas e plataformas de salão de baile em todo o país para pregar o evangelho do ódio que desencadearia uma investigação federal se fosse pregado por brancos sulistas.[72]

Wallace começa a descrever as organizações, afirmando que elas são repudiadas pelos muçulmanos ortodoxos e que se configuram como o mais poderoso grupo de supremacia negra no país. Em seguida, destaca o seu caráter separatista, quase antiamericano, ao se referir às vestimentas das crianças muçulmanas que frequentam as escolas da NOI e o fato de que seus membros possuem suas próprias lojas, supermercados, barbearias e outros estabelecimentos comerciais nas quais são seus consumidores. Os líderes da organização são apresentados e, ao exibir um evento em Washington com a presença de Elijah Muhammad, ele introduz o seu porta-voz e principal lugar-tenente conhecido como Malcolm X. Esta foi a primeira aparição de Malcolm na televisão, abrindo caminho para uma presença nos veículos de imprensa que se tornaria cada vez mais frequente a partir deste documentário.

Malcolm Little, que se tornaria Malcolm X e nos últimos meses de vida El-Hajj Malik El-Shabazz, nasceu em Omaha, Nebraska, em 19 de maio de 1925. Era o quarto filho do casal Earl e Louise Ellen Little. Seu pai, nascido na Geórgia e que já tinha três filhos de uma união anterior, era carpinteiro, ministro batista e membro da Associação Universal para o Progresso Negro (*Universal Negro Improvement Association* - UNIA). Louise era proveniente de Granada, no Caribe, e atuava na mesma organização ao lado do marido. Ambos eram admiradores do panafricanismo e do ativista

---

[72] THE MALCOLM X PROJECT. *The Hate That Hated Produced (transcription)*. Columbia University, 2022. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/ccbh/mxp/pdf/071659hthp-transcript.pdf . Acesso em: 10 de mar. 2022. (Trad. do Autor). No original: a story of the rise of Black racism, of a call for black supremacy among a growing segment of American Negroes. While city officials, state agencies, white liberals and sober-minded Negroes stand idly by, a group of Negro dissenters are taking to street corner step ladders, church pulpits, sports arenas and ballroom platforms across the nation to preach the gospel of hate that would set off a federal investigation if it were to be preached by Southern whites.

político e fundador da UNIA, Marcus Garvey[73]. As constantes perseguições e ameaças da Ku Klux Klan e de outros grupos supremacistas brancos contra Earl e outros membros da UNIA fez com que a família se deslocasse para Milwaukee e posteriormente para Lansing, no Estado do Michigan. Neste local, Earl Little acusaria o grupo racista Legião Negra de incendiar a casa da família em um atentado contra ele. Segundo os relatos de Malcolm X, o grupo passou a perseguir o seu pai em Lansing em virtude de suas convicções revolucionárias e pelo fato de, em suas pregações na região, "semear a inquietação e a discórdia entre os 'bons negros'"[74].

Louise Little era filha de pai branco e tinha a pele mais clara. Ela costumava afirmar que se sentia feliz por nunca ter conhecido o próprio pai e não escondia seu descontentamento com sua origem miscigenada. O único membro da família que carregava com mais proximidade os traços da mãe era o próprio Malcolm, cuja pele tinha um tom acobreado e os cabelos castanhos avermelhados. Em relação a este avô branco desconhecido, Malcolm também afirmaria que aprendera a "odiar intensamente cada gota de sangue daquele estuprador branco que há em mim"[75]. É importante destacar que a UNIA, tal qual os supremacistas brancos, se opunha categoricamente ao casamento ou relações sexuais entre negros e brancos, assim como qualquer tipo de integração. O próprio Marcus Garvey chegaria a encontrar-se com o líder da Ku Klux Klan, Edward Young Clarke, referendando essa concordância[76]. Malcolm X viria a retomar este mesmo ideário anti integracionista anos mais tarde ao ingressar na NOI. A influência do Garveysmo e de seu singular aspecto de nacionalismo negro foi bastante intensa no lar dos Little e tem importância considerável nas ideias e na atuação pública de Malcolm X décadas mais tarde. O historiador Manning Marable, um de seus mais conhecidos biógrafos, afirma que os filhos de Earl e Louise Little "eram treinados

---

[73] Marcus Mosiah Garvey nasceu na Jamaica em 17 de agosto de 1887. Ativista político, jornalista, comunicador e empresário, foi o organizador e líder do maior grupo de nacionalismo negro da História, a Associação Universal para o Progresso Negro (*Universal Negro Improvement Association* – UNIA). Atuou em vários países do Caribe, América Central e Inglaterra. Fundou a UNIA inspirado nas ideias de Booker T Washington, com ênfase no pan-africanismo e no nacionalismo negro. Ao entrar nos Estados Unidos em 1916, conseguiu a adesão de um largo contingente de negros pobres e membros da classe trabalhadora negra para a sua organização por conta de seu talento na comunicação com as massas. A UNIA tinha centenas de representações nos Estados Unidos, Caribe e África, o que provocava o assédio frequente de autoridades estadunidenses e britânicas sobre a organização. Garvey foi preso em 1925 e deportado dois anos depois, o que levou ao declínio do movimento no país. Morreu em 1940, em Londres. O legado de sua organização continuou a ter uma influência relevante nos anos posteriores. MARABLE, Manning; MULLINGS, Leith. *Let nobody turn us around: voices of resistance, reform, and renewal - An African American Anthology*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. p. 259.

[74] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 17.

[75] Ibidem, p. 16.

[76] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 33.

nos princípios do garveyismo, a ponto de chegarem a expressar seus valores nacionalistas na escola"[77].

O lar dos Little era, no entanto, um local de frequente brutalidade. Earl espancava a esposa Louise e os filhos mais velhos com alguma regularidade quando estes descumpriam algumas de suas muitas regras. Malcolm X era a única exceção, como ele mesmo afirma em seu depoimento a Alex Haley:

> Eu acredito que meu pai, apesar de antibranco, estava subconscientemente tão afetado pela lavagem cerebral dos negros efetuada pelo homem branco que se mostrava propenso a dispensar um tratamento especial aos filhos mais claros. E eu era o mais claro de todos. Naqueles tempos, a maioria das crianças de pais negros tratavam as crianças mais claras melhor que as crianças mais escuras, quase que instintivamente[78].

Manning Marable também afirma que o pequeno Malcolm, com apenas cinco anos, era o único filho que o pai levava para as diversas reuniões da UNIA. Esses encontros, apesar de atraírem poucos membros, já causavam no menino uma forte impressão que ficou guardada em sua memória e relatada em sua *Autobiografia*.[79]

Em setembro de 1931, a morte brutal de Earl surpreende a família. Louise recebeu a notícia de que o marido estava gravemente ferido após ser supostamente atropelado por um bonde. Ele havia saído para recolher o pagamento da venda de alguns animais que a família criava no quintal de casa como complemento de renda. Embora a causa da morte tenha sido oficialmente registrada como um acidente, rumores apontavam que Earl Little havia sido vítima de um atentado da Legião Negra que já o ameaçava constantemente há alguns anos. Ele teria sido espancado brutalmente por membros da organização e jogado sobre os trilhos da linha de bonde. Este possível assassinato teria como intenção "aterrorizar os negros da localidade e suprimir seus atos de resistência".[80] Louise e os filhos passaram então a enfrentar enormes dificuldades financeiras. A ajuda da assistência social não era suficiente para suprir as necessidades familiares. Embora os filhos mais velhos e a própria Louise trabalhassem, situações de insegurança alimentar e fome passaram a ser corriqueiras. Cerca de cinco anos após a morte do marido, Louise engravidou de um homem que em seguida a abandonou. O serviço de assistência social que frequentemente fazia visitas para verificar as

---

[77] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.41.
[78] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 18.
[79] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 58.
[80] Ibidem, p.65.

condições do lar decide entregar seus filhos para lares adotivos, começando pelo pequeno Malcolm. Na mesma época, ela sofreu um colapso nervoso e foi internada em um hospital psiquiátrico.

Malcolm X era um aluno com excelente rendimento escolar e um pronunciado espírito de liderança no ambiente estudantil, mas acabou abandonando o secundário antes de se formar por conta de atritos com um professor. Esse professor, ao ouvir do jovem estudante o seu desejo de seguir a carreira de advogado, afirmou que sua intenção "não era um objetivo realista para um negro."[81] A partir de então, Malcolm estabeleceu contato com sua meia irmã Ella, uma das filhas do primeiro casamento de Earl Little que foi a responsável por introduzir o então jovem ao ambiente urbano de Boston, onde vivia e onde Malcolm também passou a residir a partir de 1941. Ella levava uma vida profissional instável, com frequentes envolvimentos em pequenos crimes, o que teve certa influência na direção problemática que Malcolm acabou tomando a partir de sua adolescência. Distanciando-se das lições moralizantes de seu pai, ele passou a se manter em empregos de curta duração, a se envolver com o jogo, com pequenos roubos, além de se dedicar a uma intensa vida noturna na companhia de várias mulheres. Seu único emprego mais estável no período foi como ajudante de cozinha em um expresso ferroviário que ligava Boston a Washington D.C., passando por Nova York. A facilidade das visitas frequentes a Nova York logo fizeram com que ele se tornasse um frequentador assíduo do Harlem, onde acabou se estabelecendo em 1942. No famoso bairro novaiorquino ele aprofundaria sua experiência como cafetão, assaltante e seu envolvimento com o tráfico de drogas. No Harlem, ele também passou a ser conhecido como "Detroit Red" por conta de seus cabelos castanhos avermelhados e também por afirmar que era proveniente de Detroit. A opção de se apresentar como oriundo da capital do Michigan decorria do fato de que poucos conheciam a cidade de Lansing, onde passou a infância e adolescência.

Em 1945, Malcolm retornou a Boston fugindo de atritos com criminosos com quem havia se envolvido em Nova York. Passou então a dedicar-se a roubos em casas de bairros de classe alta da cidade. Foi preso ao tentar reaver um relógio roubado que havia deixado para reparos em um estabelecimento. Condenado a dez anos de prisão em 1946, cumpriu boa parte da pena na *Norfolk Prison Colony* e na *Charleston State Prison*, em Massachusetts. Foi neste período que ocorreu a sua grande transformação pessoal que o transformaria em uma das figuras mais expressivas do ativismo afro-americano. Na prisão, iniciou paulatinamente uma rotina disciplinada de leituras e debates com outros presos. Em 1948, uma carta de seu irmão Philbert informava que ele e outros membros da família haviam se convertido ao islamismo, passando a fazer parte de uma seita chamada *Nação do*

---

[81] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 46.

Islã. Malcolm resistiu inicialmente aos apelos dos irmãos para se juntar a eles, mas ao receber mais detalhes sobre o movimento e suas similaridades com alguns aspectos do Garveyismo – como o orgulho racial e a rejeição da integração com os brancos – decidiu-se pela conversão. A partir daí receberia por cartas e também nas visitas periódicas dos irmãos, todas as regras e detalhes do novo credo. Não demorou a que ele passasse a se corresponder com o próprio líder da seita islâmica, Elijah Muhammad, conhecido também pelos membros da seita como o Mensageiro, e também passasse a assinar suas cartas como Malcolm X.

O tempo no cárcere foi não apenas uma parte fundamental para a sua conversão ao islamismo e aderência à *Nação do Islã*. Durante o cumprimento da pena, ao engajar-se nos vários debates organizados entre os detentos, ele aprimorou seu estilo discursivo e sua capacidade argumentativa. Também aprofundou suas leituras não apenas em relação aos temas ligados à questão das relações raciais ou à própria instituição da escravidão, calcadas, sobretudo, nas obras primordiais de intelectuais negros como W.E.B Dubois e Carter G. Woodson, como também leituras de historiadores e filósofos como Heródoto, Kant e Nietzsche.[82] O líder carismático que chamaria a atenção de muitos por sua retórica inflamada e sedutora, além de uma bagagem intelectual incomum, foi forjado neste período. Ao finalmente sair da prisão em 1952, estabeleceu-se em Detroit com seu irmão Wilfred e tornou-se assistente do ministro do Templo Nº 1, na mesma cidade. Na *Autobiografia,* Malcolm X menciona o momento em que seu pedido de inscrição na Nação do Islã foi aceito e o significado do "X", que seria agora parte de seu nome, recebido da sede em Chicago:

> O "X" de um muçulmano simbolizava o seu verdadeiro nome de família africano, que ele jamais poderia conhecer. Para mim, o "X" substituía o nome de senhor de escravos brancos "Little", que algum demônio de olhos azuis impusera aos meus antepassados paternos.[83]

Devido à sua facilidade na conversão de novos adeptos, tornou-se um protegido de Elijah Muhammad, assumindo as funções de ministro de um novo templo em Boston e construindo uma ascensão meteórica na organização. Passou então a viajar por várias cidades da costa leste dos Estados Unidos, consolidando sua posição como um de seus mais importantes líderes. Casou-se com Betty Sanders (posteriormente Betty Shabazz), em 1958. Voltaria a Nova York e ao Harlem para liderar um dos templos da organização no bairro. As atividades da NOI já eram, neste momento, intensamente vigiadas pelo FBI e pela Receita Federal, de modo que Malcolm X passou

[82] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 142.
[83] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 18.

a ser um de seus principais alvos de investigação e vigilância. Foi nesta etapa de sua já estabelecida atuação na NOI que Alex Haley o procurou para a primeira de uma série de colaborações entre os dois.

1.6.2. Encontros com o "destemido demagogo negro"

Robert Norrell afirma que Alex Haley teve conhecimento sobre a NOI por meio de um amigo músico que ao retornar de São Francisco para Detroit, havia se convertido à seita, passando a afirmar que "o homem branco é o demônio".[84] Ele relata parte desse episódio, ocorrido logo após a exibição do documentário *The Hate That Hated Produced* no início do epílogo da *Autobiografia*. Reconhecendo uma evidente curiosidade pública sobre a seita islâmica, propôs uma reportagem sobre a NOI na *Reader's Digest*. Ao saber que o ministro Malcolm X era o responsável pelo Templo Nº 7, no Harlem, tentou contato com ele por meio de cartas que não foram respondidas. Assim, decidiu ir pessoalmente ao restaurante muçulmano do bairro, que servia aos membros da seita e conseguiu ser apresentado a Malcolm.

Ao deixar claro suas intenções de escrever um artigo objetivo a respeito dos muçulmanos negros da NOI, Haley pressentiu uma possível resistência na própria maneira como Malcolm o encarava, seguida pela acusação direta: "você é mais um dos instrumentos do homem branco enviado para me espionar".[85] Embora tenha demonstrado desinteresse pela maneira como respondeu à proposta de Haley, ele afirmou que precisava de tempo para decidir. Desse modo, o jornalista também foi autorizado a frequentar as reuniões dos templos em Nova York, ou em outras cidades da costa leste dos Estados Unidos, que teriam as portas abertas para sua pesquisa. Dias depois, afirmou que a permissão teria que ser dada pessoalmente por Elijah Muhammad em Chicago. Alex viajou a cidade e reuniu-se em um jantar com o líder da NOI e a permissão foi dada em seguida.

O artigo *Mr. Muhammad Speaks*, publicado em março de 1960, foi resultado de entrevistas feitas com Elijah Muhammad, Malcolm X e outros membros da seita, além de visitas ao Templo Nº 7 do Harlem e outros estabelecimentos em Detroit, Washington e Filadélfia. Foi o primeiro perfil mais detalhado sobre a NOI e seu líder supremo publicado na imprensa escrita de grande circulação, logo seguido por textos similares em outras publicações como *Life*, *Look*, *Newsweek* e *Time*. Haley introduz o texto descrevendo a figura de Elijah Muhammad, o homem franzino e de pele morena,

---

[84] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation.* New York: St Martin's Press, 2015. p. 44.
[85] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 360.

considerado por seus seguidores e aclamado pelo próprio Malcolm X como o "homem negro mais poderoso da América". Sua plataforma discursiva contra o homem branco e o cristianismo e a ênfase na afirmação do orgulho e da superioridade da raça negra é destacada, assim como o rápido processo de crescimento da seita entre a população afro-americana empobrecida dos centros urbanos do país. O texto apresenta um panorama da NOI, seus templos, estruturas educacionais, negócios e o discurso de suas lideranças. Outros líderes religiosos cristãos são chamados a opinar e declaram: "Isso é uma forma de crescimento rápido do fascismo negro."[86]

Haley segue com uma descrição da disciplina espartana seguida pelos membros que são proibidos de fumar, beber, usar qualquer tipo de drogas, jogar e dançar. Essas restrições são apontadas como traços positivos apontados até mesmo por críticos de Muhammad, sobretudo no que diz respeito aos convertidos que abandonaram uma vida pregressa de consumo de drogas, alcoolismo e crimes. Esses elementos, considerados para a NOI como símbolos de fraqueza da raça negra ou marcas negativas do mundo dos brancos, são eliminados após a conversão. Assim como Malcolm X, a NOI também arrebanhou um grande contingente de encarcerados para as suas fileiras.

Alex Haley não oferece apenas uma breve radiografia da Nação do Islã. Seu tom crítico se manifesta em trechos nos quais aponta que o apelo da NOI para as massas de afro-americanos migrantes empobrecidos é plausível considerando que esses "foram incapazes de obter novas identidades satisfatórias" nos grandes centros urbanos[87]. Desta forma, a seita oferece a eles uma nova vida de militância na unidade racial. Os discursos de Elijah Muhammad aos seus membros ganham sentido quando apontam as notáveis falhas da sociedade americana em diversos aspectos da questão racial. Aproximando-se do tom alarmista do documentário *The Hate That Hated Produced,* ele observa que a cada 300 negros há um militante antibranco, anticristão e que jurou seguir Elijah Muhammad até a morte e se pergunta até onde eles são capazes de ir. Ao inquirir acadêmicos e outras figuras afro-americanas proeminentes, Haley afirma que a quase totalidade faz uma denuncia dos aspectos de franca oposição aos brancos e o anticristianismo da seita sem deixar de considerar o sentido e a ressonância que esse discurso tem para o seu público alvo.

Sua posição é clara no final do texto em que ele afirma que a desigualdade racial presente na democracia estadunidense dá ensejo para que figuras como Elijah Muhammad ou similares surjam e alcancem certa popularidade entre os afro-americanos: "é importante que o cristianismo e a

---

[86] HALEY, Alex. Mr. Muhammad Speaks. *Reader's Digest*, mar. 1960. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/mr-muhammad-speaks/. Acesso em: 25 mai. 2021. (Trad. do Autor). No original: "This is a fast-growing form of black fascismo".

[87] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: “have been unable to acquire satisfactory new identities”.

democracia ajudem a remover as queixas honestas dos negros e, desta forma, eliminem o apelo de um culto racista tão potente"[88]. Apesar do tom crítico, *Mr. Muhammad Speaks* foi bem recebido pelos líderes da NOI em função da publicidade que propiciou ao grupo. Alex Haley menciona que recebeu cumprimentos de Elijah Muhammad por carta que o agradeceu pela objetividade do artigo, assim como Malcolm X o telefonou para fazer o mesmo agradecimento.[89]

Haley voltaria a procurar os líderes da NOI para uma segunda reportagem, desta vez feita em colaboração com Alfred Balk para a revista *Saturday Evening Post*. O texto, cuja elaboração foi pensada em coautoria com um jornalista branco para acentuar a ideia de integração racial, apresentou uma abordagem muito mais crítica aos muçulmanos negros. A publicação alcançava um público mais amplo e, por isso, o tom alarmante é muito mais pronunciado do que o artigo da *Reader 's Digest*. É importante mencionar que Alfred Balk teve acesso a informações sobre a NOI repassadas pelo FBI, mas o órgão não foi citado como fonte pelo jornalista. Publicado em 26 de janeiro de 1963 em seis páginas e várias ilustrações, *Black Merchants of Hate* dá maior destaque a figura de Malcolm X. A introdução do texto demonstra seu poder na negociação com membros da força policial de Nova York em relação aos protestos contra o espancamento de Johnson X Hinton, um membro da NOI. A facilidade com que Malcolm conseguiu dispersar a multidão de manifestantes da seita solidários a Johnson X assombrou um dos policiais. O artigo explora então os elementos de extremismo da organização, além do discurso de ódio aos brancos e aos cristãos repetido inúmeras vezes nos grandes eventos públicos. Outro ponto destacado foi a transformação pessoal do próprio Malcolm X e sua crescente liderança na organização.

Black Merchants of Hate, assim como o texto de Haley publicado na *Reader's Digest*, aponta os perigos que a radicalização de movimentos como a NOI podem provocar ao se afastarem dos esforços de integração racial propostos por líderes moderados do Movimento pelos Direitos Civis e por organizações como a NAACP. Alex Haley assina a reportagem não apenas pela experiência prévia com o grupo, mas também como estratégia para que essa mensagem seja claramente veiculada aos leitores brancos. No trecho final do artigo, uma autoridade em relações raciais menciona que o único efeito positivo do grupo extremista negro é demonstrar a irresponsabilidade de se considerar que as organizações moderadas, como a própria NAACP, são

---

[88] HALEY, Alex. Mr. Muhammad Speaks. *Reader's Digest*, mar. 1960. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/mr-muhammad-speaks/. Acesso em: 25 mai. 2021. (Trad. do Autor). No original: "It is important for Christianity and democracy to help remove the Negroes' honest grievances and thus eliminate the appeal of such a potent racist cult".

[89] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p 361.

excessivas ou até mesmo "comunistas"[90]. Ademais, Manning Marable aponta que *Black Merchants of Hate* também provocou ciúmes entre os membros da liderança da NOI por conta do destaque a Malcolm X e pela sugestão de que ele poderia substituir Elijah Muhammad como o maior líder dos muçulmanos negros no país. Esta discórdia interna era desejada pelo FBI como um meio de enfraquecer a seita[91]. A relação entre Malcolm X e Elijah Muhammad e outros líderes da NOI começava paulatinamente a se deteriorar, mesmo que as aparências ainda não demonstrassem.

A visibilidade de Malcolm em todo o país aumentaria consideravelmente com a publicação, em maio de 1963, de uma entrevista para a *Playboy* concedida por ele a Alex Haley. Foi a terceira grande colaboração entre os dois, pavimentando o caminho para o futuro projeto da *Autobiografia*. A introdução da entrevista descreve a NOI como um dos polos extremistas, desta vez no lado afro-americano, que ameaçavam a luta dos Direitos Civis pelo fim da segregação racial e pela integração entre brancos e negros. Malcolm X é apresentado como "o discípulo mais ardente e erudito" de Elijah Muhammad com autoridade quase absoluta sobre os membros da seita e o aparente herdeiro do líder supremo.[92] Em um aviso prévio ao leitor, a revista reforça a importância de tornar esta entrevista pública, a despeito das declarações polêmicas de seu entrevistado, no ensejo de conscientizar o público leitor sobre o "veneno do ódio"[93]. Alex Haley faz perguntas incisivas à Malcolm X, inquirindo sobre o seu discurso de ódio aos brancos e ao cristianismo, que são respondidas com uma argumentação elaborada na qual os princípios e crenças da NOI são reafirmados. A crítica aos líderes do Movimento pelos Direitos Civis, considerados como subservientes aos interesses dos brancos do país, também são reiteradas. Malcolm reafirma a intenção da NOI de estabelecer os negros em seu próprio território, dentro dos Estados Unidos. Afirmações antissemitas de Malcolm X também são feitas em resposta a uma das perguntas. A radicalidade de suas posições políticas é fundamentada na apresentação detalhada de aspectos de sua infância e adolescência, seu envolvimento com o crime em Nova York e em Boston, sua prisão e conversão à Nação do Islã.

A contundência das respostas dadas a Alex Haley, com as reafirmações de seu discurso antibranco, anticristão e antissemita e a defesa intransigente dos princípios da NOI e de seu líder Elijah Muhammad fez com que o Malcolm X duvidasse da publicação dessa entrevista na íntegra. O

---

[90] BALK, Alfred; HALEY, Alex. Black Merchants of Hate. *The Saturday Evening Post*. 26 de janeiro de 1963. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/06/black-merchants-of-hate/. Acesso em: 14 nov. 2021.

[91] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 262.

[92] X, Malcolm. A Candid Conversation With The Militant Major-Domo of The Black Muslims. [entrevista concedida a Alex Haley]. *Playboy*, mai. 1963. Disponível em: https://alexhaley.com/2020/07/24/alex-haley-interviews-malcolm-x/ . Acesso em: 15 set. 2021.

[93] Ibidem.

fato é que a publicação não omitiu nenhuma das afirmações dadas por ele, que "ficou espantado quanto a Playboy publicou integralmente as suas declarações",[94] como apontou Alex Haley na *Autobiografia*.

1.6.3 A *Autobiografia* redigida a quatro mãos

O processo utilizado por Alex Haley para a construção narrativa da *Autobiografia de Malcolm X* é um importante elemento a ser considerado para compreender algumas de suas estratégias de escrita, tanto em textos anteriores quanto na própria trajetória empreendida para a concretização de *Raízes*. O fato é que há uma série de similaridades e aproximações entre as duas obras que ultrapassam a mera semelhança estilística e que são relevantes para esta análise. Apenas para ilustrar uma reflexão que será aprofundada nos próximos capítulos, é possível estabelecer paralelos entre o orgulho étnico e o pan-africanismo de Malcolm X (que acompanha Malcolm desde os postulados de Marcus Garvey repassados por seu pai até sua adesão à NOI e conversão ao islamismo) e a recuperação de uma ancestralidade adormecida (a tribo perdida e reencontrada de Shabaaz e o povo Mandinga) de Haley. Outra semelhança interessante pode ser encontrada no rechaço ao nome do branco escravizador presente na história de ambos (o X que substituiu o sobrenome Little e a negação ao nome de escravizado Toby pelo africano Kunta Kinte).

O livro foi concretizado na inesperada parceria de dois homens negros cujas trajetórias pessoais, valores e crenças eram marcadamente distintos. Alex Haley considerava Malcolm X um agitador demagogo. Defensor eloquente da integração dos negros à narrativa da nação, à sociedade e aos valores nacionais estadunidenses, Haley exerceu um papel ativo neste âmbito por meio de seu trabalho na imprensa, de suas declarações públicas e das duas obras literárias mais importantes que produziu. Ainda que tenha enfrentado, no início, os percalços de uma carreira profissional instável e o preconceito racial intrínseco à estrutura social do país, Haley era oriundo de uma família negra de classe média do sul. Sua família buscou superar os obstáculos da mobilidade social imposta pelo racismo por meio do estudo, do empreendedorismo ou, no caso de seu irmão George, da política.

Em sua concepção, portanto, a realização do sonho americano pelos negros passava pelo combate ao racismo, pelo estabelecimento da plena cidadania dos direitos civis e pela defesa dos valores da democracia liberal. Malcolm X, embora tivesse iniciado na fase final de sua vida um processo de compreensão mais sofisticado da complexa questão racial nacional expandindo-a para

[94] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.361.

uma perspectiva global e transnacional, tornou-se conhecido exatamente por seu extremismo na defesa de um orgulhoso nacionalismo negro autossuficiente e impermeável à integração. Para ele, inicialmente, Alex Haley personificava a figura do negro "Pai Tomás", símbolo da subserviência ao mundo dos brancos. Filho de um lar destruído pelo ódio racial e pela incapacidade estatal de dar assistência adequada ao cenário de vulnerabilidade de sua condição, Malcolm se tornou vítima de uma estrutura social que em certa medida o levou à delinquência, prisão e ao extremismo na sua posterior adesão à NOI.

A *Autobiografia* é resultado das diferentes intenções de ambos, cujos objetivos iniciais foram se modificando ao longo do processo de registro dos depoimentos e da construção narrativa da obra. Vemos a marca do Alex Haley jornalista, cujo faro aguçado para histórias com inegável potencial de apelo no público leitor se manifesta de modo ostensivo e frequente. Não raro, em suas correspondências com os editores responsáveis pela obra, ele destaca as potencialidades lucrativas do empreendimento literário, revelando sua experiência como assessor de imprensa para o convencimento. Esse aspecto, que busca adequar a construção narrativa às possíveis demandas do público leitor, faz da *Autobiografia* mais do que o simples registro de um depoimento de uma figura pública polêmica a um jornalista experiente. Ela é reveladora de uma coautoria da qual o escritor não pode se eximir.

A proposta para que Malcolm X relatasse a história de sua vida em um livro foi feita a ele logo após a publicação da entrevista da *Playboy* em 1963. No mesmo ano, Haley havia sido apresentado a Paul Revere Reynolds, famoso agente literário de Nova York que já representava autores como Irving Wallace, Morris West e William Shirer, entre outros. Paul Reynolds tornou-se, a partir de então, o seu agente. No mesmo período, o escritor trabalhava em um projeto intitulado *Henning U.S.A*, um livro que buscava retratar o ambiente de relações raciais de sua infância no Tennessee. Reynolds avaliou negativamente o projeto proposto[95]. Um tempo depois, após a publicação de mais uma reportagem sobre a NOI e Malcolm X no *The New York Times* escrita pelo jornalista M.S. Handler e com base na boa repercussão positiva da entrevista na *Playboy*, Alex sugeriu a Reynolds uma proposta para um livro sobre a trajetória pessoal de Malcolm.

Antes de propor o projeto ao seu agente, Haley sondou Malcolm X sobre a ideia do livro, registrando a impressão que teve ao vê-lo reagir à proposta: "Malcolm X ficou completamente aturdido quando lhe perguntei se estaria disposto a me contar a história de sua vida para um livro.

[95] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015.p. 56.

Foi uma das poucas ocasiões em que o vi indeciso"[96]. Sua resposta veio dois dias depois com algumas condições. A primeira delas era que os *royalties* deveriam ter como destino a NOI. Alex também deveria solicitar pessoalmente a Elijah Muhammad a permissão para o livro, o que conseguiu logo em seguida. Ocorre que, já antes da publicação da entrevista na *Playboy*, as relações entre Malcolm X e a própria NOI estavam em crise. Como já mencionado, as aparições públicas de Malcolm e a suposição de que ele estava alcançado um nível de liderança inegável na organização provocou a insatisfação de vários outros membros e do próprio Elijah Muhammad. Malcolm X também havia recebido informações sobre os rumores de acusações de adultério do Mensageiro. Algumas de suas ex-secretárias haviam engravidado destas relações extraconjugais e foram afastadas da seita, recebendo quase ou nenhum apoio financeiro para a criação dos filhos.[97] Alex Haley não estava ciente desses acontecimentos quando os dois iniciaram as sessões de entrevistas para a *Autobiografia.*

Alex Haley e Paul Reynolds firmaram um contrato de 20 mil dólares com a editora Doubleday, uma das casas editoriais mais importantes do país. O contrato estabeleceu a *Autobiografia* como uma obra de não ficção com prazo de entrega para outubro de 1963. Malcolm teria a prerrogativa de ler os manuscritos de cada capítulo que só seriam publicados com a sua aprovação e solicitou a inclusão de uma dedicatória a Elijah Muhammad. Nesta dedicatória prévia, ele afirmava que o Mensageiro o encontrou "na lama e esterco da civilização e sociedade mais asquerosa deste mundo e de lá arrancou-me, limpou-me, fez-me ficar de pé, transformou-me no homem que sou hoje"[98]. Haley também obteve a autorização para escrever um apêndice ao final do livro. Esse apêndice descreveria o processo de escrita da obra e suas impressões sobre os fatos e opiniões ali apresentadas e não estaria sujeito à aprovação de Malcolm.

Os encontros para as entrevistas aconteciam inicialmente no apartamento do escritor no Greenwich Village, em Nova York, em horário noturno. Os primeiros meses desse trabalho foram menos produtivos devido à desconfiança mútua de ambos. Malcolm X demorou a sentir-se confortável para detalhar fatos de sua vida que para Haley seriam mais interessantes como parte da narrativa. Ele também insistia em focar sua fala nos princípios da NOI e nos elogios a Elijah Muhammad. O próprio Haley também sabia da percepção de Malcolm a seu respeito: "na televisão, em entrevistas coletivas, em concentrações muçulmanas, eu o ouvi atacar virulentamente outros escritores negros, chamando-os de 'Pai Tomás', de 'negros de quintal', 'homens pretos em roupas

---

[96] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.363.
[97] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 263.
[98] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.363.

brancas'".[99] Uma abertura maior do líder do nacionalismo negro veio quando o escritor pediu para que ele contasse alguns fatos e lembranças sobre sua mãe. A partir daí, aparentemente tocado de maneira mais emocional, o líder muçulmano passou a relatar os episódios de sua infância e adolescência e os detalhes de sua vida pessoal. Dentre os relatos estavam suas experiências no uso de drogas, na prostituição e na criminalidade no Harlem e em Boston, seguido pelo período na prisão e seu ingresso na NOI.

As declarações polêmicas sobre os brancos como "demônios", as afirmações misóginas, preconceituosas e extremistas seguiam como parte do depoimento. Alex Haley fez questão de se distanciar das crenças e opiniões de Malcolm X. Por isso, como parte da estratégia de assegurar a distância entre suas posições e as do entrevistado, nas correspondências com seu agente Paul Reynolds e com a Doubleday, ele solicitou a substituição do título da *Autobiografia* de "Coautoria de Alex Haley" para "Como foi narrada para Alex Haley". Haley justificou o pedido declarando que "escrever em coautoria com Malcolm X, para mim, implicaria compartilhar suas opiniões – quando as minhas são quase que a antítese das suas". [100]

A questão problemática da coautoria se coloca pelo esforço de Alex Haley em evidenciar de maneira ostensiva a sua total oposição às crenças, ao discurso e ao ideário de Malcolm X. Não se trata apenas de não macular a sua posição integracionista e moderada no que se refere ao enfrentamento do racismo e da desigualdade racial. Ao contrário, o objetivo do escritor era o de destacar seus princípios exatamente no próprio processo de ouvir e registrar o pensamento de Malcolm X, alegadamente de maneira objetiva e imparcial, para ao final posicionar-se sobre o próprio processo e sobre o que ouviu e vivenciou, algo que se concretizou no epílogo da obra.

Em sua dedicatória, Malcolm X já indicava seu objetivo ao narrar sua trajetória a Alex Haley. Sua intenção era demonstrar a forma poderosa com que sua vida foi transformada por Elijah Muhammad e reafirmar sua devoção ao Mensageiro. O processo de escrita da Autobiografia ocorreu em meio à crise de Malcolm X com seu próprio líder e com a Nação do Islã. Ele buscava então demonstrar, ao menos nos primeiros meses de seu depoimento, que continuava sendo um discípulo fiel. Por essa razão, as críticas que já recebia de outros líderes, bem como a desconfiança do próprio Muhammad, foram diminuídas no relato.[101] A seu turno, Alex Haley enxergava na história de Malcolm X um enorme potencial editorial e um exemplo profundamente revelador dos problemas

---

[99] Ibidem, p.364.
[100] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 263.
[101] Ibidem, p. 292.

que o racismo, o extremismo religioso e a segregação racial impunham à sociedade dos Estados Unidos. Preocupações essas que já se faziam presentes nas advertências que ele já havia feito em seus textos anteriores sobre a Nação do Islã. Esses objetivos iniciais de Malcolm X seriam sensivelmente alterados no processo da escrita do livro ao passo que as intenções de Alex Haley alcançariam uma expressão mais pronunciada, principalmente após o assassinato de Malcolm.

As aparições públicas de Malcolm X aumentaram consideravelmente por conta de turnês que o líder fez pelo país e de suas inúmeras palestras nos últimos meses de 1963. Naquela etapa, ele também havia sido promovido a ministro nacional da NOI. Em novembro do mesmo ano, o presidente John F. Kennedy foi assassinado em Dallas, no Texas. Elijah Muhammad sabia que o político democrata era popular entre a população negra e instruiu seus ministros a evitarem atacar o presidente morto. Após um discurso em Nova York em 1º de dezembro, Malcolm respondeu a algumas perguntas dos ouvintes e afirmou que Kennedy havia sido vítima da própria violência que os Estados Unidos fomentavam. A declaração foi seguida de aplausos após uma frase dita por ele em tom jocoso que deu aos inimigos de Malcolm o pretexto que esperavam para expulsá-lo da NOI. Os líderes da seita temiam o dano que a abordagem de Malcolm sobre o assassinato de Kennedy poderia provocar, tanto em relação à dificuldade de atrair novos membros como por instigar possíveis investigações do FBI. Malcolm foi em seguida suspenso da NOI por Elijah Muhammad por 90 dias. Em suas declarações para imprensa, ele afirmou que não falou em nome do Mensageiro ou da NOI e que havia, de fato, cometido um erro em sua declaração.

Foi o início de um processo que culminaria com a sua saída da Nação do Islã, de seu rompimento com Elijah Muhammad e de mais um importante período de transição em sua vida. Em março de 1964 ele declarou oficialmente o seu desligamento da seita que, em sua visão, restringia "sua independência política e sua participação no movimento pelos direitos civis".[102] Sua intenção era criar um movimento ainda ancorado no nacionalismo negro que rejeitasse a não-violência como estratégia e que estivesse pronto para esforços de autodefesa.[103] No mesmo mês, criou a Mesquita Muçulmana no Harlem iniciando sua filiação ao islamismo ortodoxo. Em junho do mesmo ano formou, junto a outros defensores do nacionalismo negro, um grupo secular, a Organização da Unidade Afro-Americana (*Organization of African-American Unit,* OAAU). Na mesma época fez o famoso discurso "O voto ou a bala" em que destacava a necessidade dos negros do país de se registrarem para votar, aderindo à representação política que condenava em sua época como ministro da NOI. Sua decisão de criar uma nova organização menos religiosamente sectária e mais

[102] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 329.
[103] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015.p. 71.

combativa para os muçulmanos negros dissidentes da NOI passou a colocá-lo em risco. As ameaças de atentado e assassinato, vindas de membros da antiga organização, deixaram de ser meras suposições. Alex Haley passou a temer pela vida de seu biografado e pela própria concretização do livro em que trabalhavam juntos há um ano.

Seu processo de transição religiosa para o islamismo ortodoxo, consolidado com o seu *Haj* à cidade sagrada de Meca meses depois, o transformaria completamente e marcaria a história de luta do movimento negro nos Estados Unidos. Na sua peregrinação pelas cidades sagradas de Meca e Medina e em seu périplo por outras localidades do Oriente Médio, da África do Norte e da África Ocidental, Malcolm X já assinava suas correspondências como "El-Haji Malik El-Shabazz". No capítulo intitulado "Meca", presente na *Autobiografia*, ele revela suas novas concepções sobre o islamismo e sobre as relações raciais ao descrever um momento de virada em sua percepção sobre o homem branco: "Foi quando comecei a compreender que 'homem branco', na acepção comum do termo, significa a cor da pele apenas secundariamente; primariamente, descrevia atitudes e atos."[104]

Após o regresso, em um encontro com a imprensa, Malcolm reafirmou seu aprofundamento em relação ao islamismo ortodoxo e declarou a mudança em sua visão sobre a demonização dos brancos e o racismo: "a viagem a Meca abriu-me os olhos… Não sou um racista. Não estou condenando os brancos por serem brancos, mas sim por seus atos. Condeno o que os brancos coletivamente fizeram como o nosso povo."[105] Sua viagem a países africanos como Nigéria e Gana também aprofundou suas conexões com o panafricanismo. De julho a novembro de 1964, visitaria novamente os países do Oriente Médio e da África, aprofundando essas relações.

As relevantes mudanças na vida de Malcolm X provocaram preocupações em Alex Haley a respeito da estrutura na construção narrativa da *Autobiografia* e no próprio processo para registrar os depoimentos. Sua demora na entrega de manuscritos para a revisão editorial da Doubleday, assim como as constantes revisões de capítulos já escritos ou aprovados, exasperava seu agente Paul Reynolds e os editores[106]. Haley também enfrentava dificuldades financeiras e solicitava mais adiantamentos para prosseguir com o livro. A saída de Malcolm X da NOI alterou completamente a orientação da escrita do livro. Para o líder negro, a louvação ao papel de Elijah Muhammad e da NOI na mudança de sua trajetória perdeu parte da importância. Por isso, ele solicitou que parte dos royalties da obra deveria ser pagos à Mesquita Muçulmana, sua nova organização, ou para sua

---

[104] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.316.
[105] Ibidem. p.388.
[106] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 369.

esposa Betty no caso de sua morte. Para Haley, as recentes mudanças o obrigavam a trabalhar no sentido deste rompimento, mantendo o apelo do arco narrativo para o público leitor. Ele havia se preocupado que o rompimento com a NOI fizesse Malcolm X desejar a revisão dos capítulos em que havia descrito sua vida na seita, mas o próprio Malcolm afirmou que não pediria alterações.

Ainda assim, houve solicitações de mudanças em esboços de capítulo em que Haley descrevia sua quase relação de pai e filho com Elijah Muhammad. Buscando manter a estrutura que já pensava ideal para a obra, Haley o recordou da promessa feita anteriormente de não fazer alterações. Além disso, o autor ressaltava que "se avisasse aos leitores sobre o que aconteceria posteriormente, o livro perderia automaticamente uma parcela considerável de seu suspense e drama."[107] Nas correspondências com Paul Reynolds e Kenneth McCormick, editor da Doubleday, Haley explicava a inserção de novos capítulos descrevendo o rompimento de Malcolm com seu antigo mentor, a quem ainda reverenciava, a despeito da cisão. Suas palavras revelam a percepção de uma história com forte apelo comercial, sobretudo após as incertezas a respeito do futuro de Malcolm, que a transformava em "um sonho de tabloide sensacionalista"[108]. As potencialidades lucrativas também são explicitadas na mesma correspondência: "este livro está tão impregnado de milhões de possibilidades de vendagem, incluindo uma disputa acirrada pelos direitos de publicar no exterior."[109]

Com efeito, Haley havia planejado incluir capítulos finais em tom de ensaio apresentando em maior profundidade o pensamento de Malcolm X. De acordo com Manning Marable, esses capítulos foram eliminados da versão final do livro em uma decisão que pode ter sido "exclusivamente do próprio Haley."[110] O escritor também não inquiriu, ou não fez menção em seu apêndice ao livro, a respeito das ligações da NOI e dos encontros de Malcolm X com representantes da Ku Klux Klan e com o líder do Partido Nazista Americano, George Lincoln Rockwell. Para Robert Norrell, a menção a esses episódios poderia provocar ampla desaprovação do público leitor e também deslegitimar sua crítica aos brancos dos Estados Unidos[111]. As revisões e aprovações dos textos também passaram a ser feitas quase que em paralelo à sua produção, devido à limitação de tempo cada vez maior de Malcolm X.

---

[107] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.389.
[108] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 371.
[109] Ibidem, p.371.
[110] Ibidem, p. 393.
[111] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 71.

Em janeiro de 1965, Alex Haley e Malcolm X se encontraram pela última vez no aeroporto em Nova York. O escritor voltava da posse de seu irmão George, que havia sido eleito senador pelo Partido Republicano representando o estado do Kansas. Malcolm pediu que ele mencionasse a seu irmão o dever de não esquecer os negros que viviam nos guetos afirmando que "ele e outros negros moderados que estão chegando a algum lugar não devem jamais esquecer que isso só se tornou possível graças a nós, os extremistas."[112] Haley descreve na *Autobiografia* as pressões que Malcolm sofria nos últimos meses de sua vida. Organizações de Direitos Civis consideradas moderadas avaliavam sua atuação como demasiadamente extremista. Já os militantes mais radicais, testemunhando suas reavaliações de antigas posições, o consideravam um moderado[113].

O líder negro já havia falado abertamente à imprensa sobre as ameaças de morte que recebia e sobre a determinação de membros da NOI para eliminá-lo. Em 14 de fevereiro sua casa sofreu um atentado a bomba que não deixou vítimas nem feridos. No dia 21 do mesmo mês, a ameaça se cumpriu. Malcolm X foi assassinado com vários tiros enquanto fazia uma de suas inúmeras palestras públicas no Salão Audubon, sede de sua organização, no Harlem. Talmadge Hayer, um dos assassinos, chegou a ser capturado no local. Norman 3X Butler e Thomas 15X Johnson, membros da NOI, foram reconhecidos por testemunhas e presos dias depois. Segundo Manning Marable, a caracterização do assassinato como resultado de uma briga de facções de muçulmanos negros interessava às autoridades policiais como parte de um conflito interno de grupos extremistas. Para o historiador, a cobertura sensacionalista da imprensa, exemplificada nas reportagens do *New York Times*, da revista *Times* e do *Saturday Evening Post* descrevendo o fanatismo e a violência de Malcolm como causadores de seu final traumático deu credibilidade à versão policial.[114] Sua morte violenta e repentina, embora prenunciada pelas inúmeras ameaças, recebeu uma ampla atenção da imprensa nacional e internacional.

Dias depois do assassinato, a Doubleday decidiu cancelar o contrato para o lançamento da *Autobiografia*, para decepção de Alex Haley e de seu agente Paul Reynolds. Nelson Doubleday Jr., proprietário da editora, temia que uma possível guerra entre membros da NOI e seguidores de Malcolm X pudesse causar prejuízos às livrarias da franquia editorial em Nova York e outras localidades dos Estados Unidos. Haley dedicou-se então a escrever o seu apêndice à *Autobiografia* que seria o epílogo da obra. Paul Reynolds conseguiu obter um novo contrato para lançar o livro pela editora Grove Press, o que foi feito no final de 1965.

---

[112] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.398.
[113] Ibidem, p.398.
[114] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 504.

1.6.4. A reinvenção de Malcolm X no epílogo de Alex Haley

A *Autobiografia de Malcolm X* tornou-se um marco nos Estados Unidos, pois foi responsável pela expansão da popularidade do líder do nacionalismo negro não apenas entre brancos e negros do país, mas além de suas fronteiras. Mais de seis milhões de exemplares do livro foram vendidos de 1965 a 1977.[115] A revista *Time* e o *The New York Times* listaram a obra como uma das dez mais importantes da década de 1960[116]. A maioria das resenhas publicadas na imprensa a respeito do livro foram bastante positivas. O historiador Manning Marable, um de seus mais importantes biógrafos, afirma que Malcolm se transformou em um ídolo e um ícone multicultural muito em razão do êxito da *Autobiografia*, de modo que a imagem de Malcolm X sedimentada no imaginário público deve muito ao livro produzido em parceria com Alex Haley. Seu alcance ultrapassou gerações com o lançamento, em 1992, da adaptação cinematográfica da obra estrelada por Denzel Washington e dirigida por Spike Lee. Manning Marable foi um dos primeiros a apontar o caráter mítico, as evidentes seleções de fatos e memórias recuperadas por Malcolm X e suas reinvenções buscando se adequar aos objetivos narrativos da obra realizada em autoria conjunta.

Discorrendo sobre os sentidos da obra, o especialista em psicologia social Alex Gillespie afirma que o livro se configura como uma narrativa de transformação de identidade. Malcolm Little, o "Mascote", torna-se "Detroit Red", que se torna Malcolm X, o qual, por sua vez, se transforma em El-Haji Malik El-Shabazz. Cada nova transformação transcende a anterior, em um sentido positivo. Cada uma dessas metamorfoses também traz novas lições a partir da roupagem antiga que é abandonada.[117] Gillespie também destaca os elementos sedutores da narrativa autobiográfica: a poderosa retórica de um relato pessoal aliada a um estilo narrativo que convence o leitor da autenticidade do testemunho e a noção equivocada, compartilhada pelo autor e pelos leitores, de que a vida de quem narra sua própria história está suspensa na temporalidade ou concluída, no momento em que o relato é produzido. Ele destaca ainda a importância do modelo narrativo da conversão e da transformação acionado por Malcolm X na trajetória de uma história individual de quem "experimentou a queda, em um sentido moral, e vê a luz"[118].

Essa conversão ocorre no encontro de Malcolm com os estreitos preceitos do islamismo de Elijah Muhammad e da NOI e posteriormente na sua peregrinação a Meca e no seu encontro com o

---

[115] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 517.

[116] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 93.

[117] GILLESPIE, Alex. Autobiography and identity: Malcolm X as author and hero. In: TERRILLl, Robert E. (Ed.). *The Cambridge companion to Malcolm X*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2010, p. 1

[118] Ibidem, p. 3.(Trad. do Autor). No original: "who has fallen, in a moral sense, and who sees the light."

islamismo ortodoxo. Em paralelo, essas conversões são acompanhadas de metamorfoses: a iluminação sobre a "lavagem cerebral" causada pelo homem branco, revelada pela conversão a NOI e o despertar para o sectarismo, o hipnotismo e o reducionismo da seita, superado agora pela conversão ao islamismo ortodoxo e a uma visão mais ampla e internacionalista da luta contra o racismo. Essa última etapa da transformação, ocorrida no momento da escrita do livro, joga por terra a suspensão da temporalidade e a noção do relato de uma trajetória já concluída. A *Autobiografia* configura-se então como o produto de um indivíduo em plena transformação.

Na argumentação de Gillespie, dois aspectos ajudam a compreender as intenções de Malcolm X na construção da *Autobiografia*. O primeiro deles demonstra uma retórica reveladora de um papel de autoridade de quem dá um testemunho. O convertido, que viveu na escuridão e na ignorância, à margem da sociedade devido à sua cegueira, deve contar sua história e liderar seus semelhantes para o mesmo processo de conversão[119]. Reforça-se aqui o papel de liderança exercido por Malcolm X com inegável desenvoltura. Outro importante aspecto é a sobreposição das identidades desse mesmo indivíduo que se transformou ao longo da narrativa. Traços do “Detroit Red” sobrevivem nas falas do líder que rechaça a não-violência como arma para a emancipação plena dos afro-americanos. O controle sobre as próprias emoções e sobre a personalidade raivosa é um traço revelador do líder religioso. Gillespie destaca a riqueza desse diálogo e o amálgama entre as linguagens experimentadas por Malcolm X em diferentes etapas de sua vida: "Em sua trajetória por uma estrutura social complexa, Malcolm X se apropriou de uma linguagem diversa na qual ele desenvolveu um diálogo criativo e radical."[120]

Essas metamorfoses impedem que o objetivo inicial de Malcolm X seja atingido: o de dar testemunho de uma iluminação e de uma conversão ao adquirir uma maturidade e identidade supostamente plenas. O que foi iniciado dentro da premissa comum ao gênero autobiográfico caracterizado pela "cisão entre a identidade da pessoa cuja vida é relatada e o discurso do sujeito que a relata"[121], dá lugar a uma fusão entre a voz de quem fala e a vida que está sendo recontada devido à velocidade de mudanças ocorridas no momento do relato. Como bem aponta Bashir El-

---

[119] GILLESPIE, Alex. Autobiography and identity: Malcolm X as author and hero. In: TERRILLl, Robert E. (Ed.). *The Cambridge companion to Malcolm X*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2010. p. 9.

[120] Ibidem, p. 14.

[121] EL-BESHTI, Bashir M. The semiotics of salvation: Malcolm X and the autobiographical self. *The Journal of Negro History*, v. 82, n. 4, 1997, p. 360.

Beshti, a identidade assumida a partir de sua peregrinação a Meca está longe de ser a última nessa sequência de papéis assumidos por ele ao longo da vida[122].

O que interessa a esta reflexão é exatamente essa confluência entre os objetivos distintos de Malcolm X e de Alex Haley no empreendimento da *Autobiografia*, para além das transformações ocorridas ao longo dessa produção escrita. O livro projetado em 1963 é, de alguma forma, distinto da versão publicada, exatamente por conta dos objetivos iniciais de Malcolm X ao contar sua história. Além das omissões e das seleções de memória pessoal, elementos comuns a quem revisita o passado na construção de um relato autobiográfico, os fatos narrados e o perfil resgatado do biografado na narrativa testemunhal buscam reforçar sua transformação posterior. Trata-se, pois, da superação que em última medida justifica a história que está sendo contada. Manning Marable salienta que Malcolm X "exagerou deliberadamente suas proezas de gângster",[123] para valorizar a transformação que sofreu ao conhecer as ideias de Elijah Muhammad e ingressar na NOI.

> Malcolm contou a Haley histórias sobre si mesmo que eram, em grande parte, verdadeiras, mas muitas vezes se apresentou como mais analfabeto e retrógrado do que realmente era. A missão predominante de Malcolm era mostrar-se à luz mais desfavorável possível, para assim demonstrar o poder transformador da mensagem de Muhammad na vida das pessoas[124]

Essa intenção esteve presente desde o início, mas se tornou mais explícita a partir da crise entre ele, Elijah Muhammad e seus críticos da NOI. A *Autobiografia*, além de um testemunho e um postulado de suas ideias, era – ao menos em sua proposição inicial – um atestado de devoção ao Mensageiro e uma reação a seus críticos no interior da Nação do Islã. Contudo, em função da conversão ao islamismo ortodoxo e a modificação de alguns de seus princípios políticos (uma visão da consciência e do orgulho negro aliados ao pan-africanismo e a uma luta por direitos humanos em âmbito internacional), ele busca imprimir ao seu relato essa última conversão. Deixa então, ao menos em parte, o testemunho dos seus agitados últimos meses e das transformações intensas que experimentou.

Os objetivos de Alex Haley, ao registrar e organizar os depoimentos de Malcolm X na narrativa da *Autobiografia* são em alguma medida reveladores de um estilo de escrita já consolidado nas histórias de sua produção prévia para imprensa, notadamente os artigos de maior destaque da

---

[122] EL-BESHTI, Bashir M. The semiotics of salvation: Malcolm X and the autobiographical self. *The Journal of Negro History*, v. 82, n. 4, 1997. p. 361.

[123] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 292

[124] Ibidem, p. 292.

Reader's Digest. Seu interesse no projeto também está balizado pelas mesmas premissas dessa produção jornalística: uma história que pudesse gerar interesse e lucro. A entrevista de Malcolm X para a *Playboy* chamou a atenção do próprio Haley e de seus editores para o potencial lucrativo de um material mais aprofundado sobre o ministro da NOI quando este revelou alguns detalhes de sua trajetória pessoal. O fato de que, desde o início, o escritor demonstrasse um evidente interesse financeiro no empreendimento é algo que não se pode negar. Robert Norrell menciona as recorrentes dificuldades financeiras enfrentadas por Haley no mesmo período em que se dedicava à escrita da *Autobiografia* por conta de problemas de impostos devidos à *Internal Revenue Service*[125] e dos recursos financeiros solicitados por suas ex-esposas: "Haley ainda tinha menos dinheiro do que necessitava, mas acreditava que essas dificuldades financeiras eram apenas uma situação temporária, que terminaria quando a autobiografia o fizesse próspero"[126].

As apreensões de Alex Haley com as rápidas mudanças na vida de Malcolm X e com as ameaças de morte que ele passou a receber, elementos que poderiam ameaçar a concretização do livro tal qual ele havia projetado, são indícios relevantes do peso da questão financeira no empreendimento literário. Manning Marable menciona uma série de eventos que supostamente reforçariam a prioridade de Alex Haley em garantir a boa vendagem da história que ajudava a registrar. A suspensão de Malcolm X por Elijah Muhammad, em dezembro de 1963 fez com que o escritor procurasse o Mensageiro, sem consultar o próprio Malcolm, para esclarecer a natureza da suspensão. Essa decisão, segundo Marable, era reveladora de que "a maior prioridade de Haley era publicar um livro que desse lucro, e para isso ele ainda julgava necessário contar com as bênçãos de Elijah Muhammad."[127]

Os planos de Alex Haley para uma publicação futura dos diários de viagem de Malcolm X e a possibilidade de aumento das vendas da *Autobiografia* por conta de sua conversão ao islamismo ortodoxo, considerando o interesse dos países muçulmanos, são outros exemplos mencionados pelo historiador como indicativos da prioridade do elemento financeiro na perspectiva de Haley. Por fim, Marable aponta uma relativa frieza na reação da Alex Haley ao assassinato de Malcolm afirmando que menos de duas horas após receber a notícia "sua dor foi posta de lado por considerações

---

[125] *Internal Revenue Service (IRS)* é o serviço de receita do Governo Federal dos Estados Unidos que faz parte do Departamento do Tesouro do país.

[126] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 79. (Trad. do Autor). No original: "Haley still had far less money than he needed, but he believed that his financial difficulties were only a temporary situation, which would end when the autobiography made him wealthy."

[127] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 368.

práticas"[128]. Ele então menciona o envio uma carta da Haley a seu editor declarando seu temor pela ameaça ao negócio lucrativo do projeto editorial, apontando também as dificuldades financeiras que Betty Shabbaz, esposa da Malcolm, poderia enfrentar após o assassinato do marido.

Manning Marable reduz, de maneira bastante evidente na biografia que produziu sobre o líder do nacionalismo negro, a natureza da relação entre Alex Haley e Malcolm X. Para o historiador, Haley movia-se primordialmente pelo oportunismo e pelo desejo de reconhecimento público nesta colaboração. As correspondências de Haley com seu editor Paul Reynolds e as iniciativas que o escritor tomou para se adaptar às mudanças aceleradas nos últimos meses de vida de Malcolm atestariam essa hipótese. O fato é que, a despeito das expectativas lucrativas ou preocupações monetárias de Alex Haley relativas ao projeto da *Autobiografia*, essa é uma visão demasiadamente simplista para uma parceria que provocou mudanças importantes na vida de ambos. Embora o escritor não tenha modificado sua crença na defesa do integracionismo dos afro-americanos para a superação do racismo e da desigualdade, é plausível supor que sua percepção sobre o orgulho racial, embalado pela valorização da ancestralidade africana, deve muito à intensa convivência com ideias presentes nos discursos e nas ideias de Malcolm X.

Como já mencionado, ao estabelecer as regras para a produção do livro, Haley solicitou a Malcolm uma permissão para adicionar um apêndice de sua autoria ao final da obra e que não estaria sujeito à sua revisão. A permissão concedida para o Epílogo com as impressões do escritor reproduzia, em uma escala maior, o tipo de encerramento comum aos textos anteriores de Haley na *Reader 's Digest*. Depois de apresentar as opiniões, fatos, personagens e detalhes relatados por Malcolm, o escritor traça a sua própria visão sobre a personalidade do biografado a partir do que presenciou. Conforme explicou, em uma correspondência para Paul Reynolds, ele pretendia dar sua visão de um cristão negro, descrevendo "o demagogo como eu o vejo, o que sinto criticamente sobre sua vida, e o que ele significa e representa, para os negros, para os brancos, para os Estados Unidos."[129] Trata-se, então, da história dessa convivência, com um arco narrativo que se inicia na relação de desconfiança e tensão (a insuspeita parceria entre o "destemido demagogo negro" e o integracionista "negro Pai Tomás"), para uma abertura reveladora das vulnerabilidades e da personalidade contraditória de uma figura pública carismática, como também revela o próprio

[128] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 495.
[129] Ibidem, p.293.

Manning Marable: "no escritório do escritor, contando sua história, Malcolm descobriu que podia relaxar um pouco, e um lado mais solto, mais informal de sua personalidade, emergiu."[130]

Pouco antes do assassinato de Malcolm, em outra correspondência a Paul Reynolds, Haley menciona a escrita do Epílogo, planejando um texto simples e dramático. O fato é que este apêndice final foi publicado seis meses depois como um dos mais longos capítulos do livro[131]. Assim, os dezenove capítulos totais, revisados e aprovados por Malcolm X, combinam-se ao final com a visão externa de Haley, neste arremate que terminou por criar um novo sentido para a *Autobiografia*, ultrapassando o simples registro testemunhal supostamente objetivo. Como afirma Marable, "em muitos sentidos, o livro publicado é mais de Haley do que do autor: por ter morrido em fevereiro de 1965, Malcolm não teve oportunidade de revisar trechos importantes do que se tornaria conhecido como seu testamento político."[132]

Adaptando-se às mudanças de Malcolm X em seus últimos meses, Haley atingiu seu objetivo inicial de apresentar um relato que, além de estilisticamente próximo aos seus textos anteriores, "servia de alerta sobre o desperdício humano e sobre as tragédias resultantes da segregação racial"[133]. A leitura de Manning Marable de que uma imagem equivocada de Malcolm projetada na versão final do livro revela uma transformação mais direcionada para um liberalismo pragmático, vinculado à luta pelos Direitos Civis em detrimento de uma personalidade racial e revolucionária ainda calcada no nacionalismo negro, faz bastante sentido. Embora Malcolm X tenha mencionado o total respeito aos companheiros brancos em seu último depoimento a Alex Haley, ele reafirmou sua crença no aspecto revolucionário do nacionalismo negro: "estaremos trabalhando entre nossa própria espécie, em nossas próprias comunidades pretas, mostrando e ensinando aos pretos da maneira como somente os pretos podem fazer."[134]

Em uma resenha publicada no *The New York Review of Books*, o jornalista I.F. Stone afirma que Alex Haley desenvolveu seu trabalho colaborativo com Malcolm X de maneira sensível e com clara devoção. Stone argumenta, no entanto, que a leitura da *Autobiografia* não permite conhecer de maneira mais aprofundada o pensamento de Malcolm X. Para ele, a obra deve ser complementada pela leitura dos discursos do líder reunidos no livro *Malcolm X Fala*. Quase todos esses discursos, produzidos em seus últimos oito meses de vida, permitem um aprofundamento maior a respeito de

---

[130] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 291.
[131] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 89.
[132] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 18.
[133] Ibidem, p. 18.
[134] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.355.

seu legado político, cuja mensagem foi de certa forma obliterada na *Autobiografia*, "talvez porque Alex Haley, como escritor, era politicamente convencional", afirma Stone[135]. A título de exemplo, o jornalista menciona a escassez de referências a uma atuação cada vez mais próxima de Malcolm X com esforços internacionais na luta contra o racismo, o colonialismo e a emancipação social negra para além das fronteiras dos Estados Unidos.

Aproximando-se dessa avaliação crítica de I. F. Stonne, Manning Marable aponta que são surpreendentes as poucas menções, na *Autobriografia,* à Organização da Unidade Afro-Americana, importante organização secular pan-africanista que promovia a cooperação do nacionalismo negro com países e organizações africanas. Esta lacuna poderia estar vinculada ao desejo de Alex Haley de minimizar a permanência de um discurso revolucionário em Malcolm X que não demonstrava qualquer aderência a uma retórica integracionista similar à de outras lideranças que lutavam pelos Direitos Civis.

Embora as proposições de Manning Marable sejam relevantes para compreender o sentido da *Autobiografia* no imaginário público estadunidense e o papel de Alex Haley na própria configuração da obra, também é surpreendente que ele não tenha considerado as influências de Malcolm X na produção literária posterior de Haley. A única menção a *Raízes* presente em sua biografia de Malcolm X faz referência à intenção de Haley de voltar-se para "projetos literários potencialmente mais lucrativos"[136] como *Before This Anger*, o embrião do livro que se tornaria sua obra mais célebre. Não é preciso fazer uma análise muito aprofundada dos personagens e da narrativa de *Raízes* para localizar as aproximações óbvias com a figura e o discurso de Malcolm X e sua biografia registrada por Alex Haley. Tais aproximações, que já foram objeto de variados estudos, reafirmam a profunda influência que as ideias e o simbolismo de Malcolm, embora opostos ao pensamento político do escritor, tiveram sobre Haley. Nossa hipótese é que o legado dessa relação intensa, breve e frutífera foi ignorado pelo historiador para que ele pudesse manter uma caracterização pouco aprofundada do escritor no seu processo de desconstrução da *Autobiografia*. Os traços mais pronunciados dessa influência, bem como o processo da gênese e da escritura de *Raízes*, serão detalhados e analisados no próximo capítulo.

---

[135] STONNE, I.F. The Pilgrimage of Malcolm X. *The New York Review of Books*, 11 nov. 1965. (Trad. do Autor). No original: “perhaps because Alex Haley, its writer, is politically conventional.”

[136] MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 393.

CAPÍTULO 2 - A GÊNESE DE UMA SAGA

2.1. *Before this Anger*

O projeto original do livro que viria a se tornar *Raízes* teve início durante os anos mais combativos do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos, entre 1963 e 1965. No mesmo período, Alex Haley também aprofundava a sua convivência com Malcolm X, o que lhe colocou em posição de conhecer, com uma proximidade privilegiada, as grandes questões do problemático tema racial no país. As visões sobre política e relações raciais do escritor não se modificaram sensivelmente nesta convivência com uma das figuras públicas mais emblemáticas do período. Mas a proximidade com tais questões foi fundamental para que Haley pudesse engendrar sua própria proposta literária na abordagem da questão social mais importante do período. Embora seu papel fosse crucial na concretização da *Autobiografia de Malcolm X*, Malcolm era o autor e personagem principal da obra que se tornou o seu testamento pessoal. Em uma transição do texto jornalístico para a literatura, Alex Haley também buscava construir sua autoridade calcada em memórias pessoais. É necessário ter em conta que *Raízes* também nasceu como uma proposta de enfrentamento da questão racial, reafirmando a chave do integracionismo em uma visão bastante particular do tipo de sociabilidade que o escritor experimentara ao lado da família em Henning, Tennessee.

Quando se instalou em Nova York em 1959, Alex Haley retomou contato com George Sims, um velho amigo de infância de Henning. Sims era aficionado por pesquisa histórica e terminaria por se tornar assistente de pesquisa do escritor, anos mais tarde. Neste período no Greenwich Village ambos costumavam passar um longo tempo relembrando episódios vividos na pequena cidade sulista, o que despertou em Haley o desejo de trabalhar nas lembranças desse período para um novo projeto. O primeiro material produzido com base nessas memórias e no tipo de sociabilidade vivida no local "como representativa das relações raciais no Sul" foi um esboço do livro *Henning U.S.A,* que Haley propôs ao seu agente Paul Reynolds em 1963[137]. A crítica ao projeto, considerado imaturo e de pouco apelo comercial por Reynolds, fez com que o escritor deixasse de insistir na proposta sem abandonar completamente sua ideia central.

[137] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 55. (Trad. do Autor). No original: “as representative of race relations in the South.”

Before this Anger (Antes dessa Revolta) dá continuidade ao projeto da experiência autobiográfica do autor tendo a vida no Sul como um modelo de sociabilidade comunitária já mencionado, destacando agora o contraste com uma contemporaneidade marcada pelo aprofundamento da crise nas relações raciais. O título da obra, que não se concretizou em seu projeto original, só pode ser compreendido na referência ao clima de indignação e revolta presente nos conflitos deflagrados com essa crise. São os anos iniciais da chamada Segunda Reconstrução que despertam no escritor a necessidade de abordar o tema à sua maneira. O próprio Alex já convivia de maneira próxima com os embates do período, testemunhando a transformação da própria liderança carismática de Malcolm X e seu nacionalismo negro que canalizava a indignação de uma parcela considerável dos negros dos grandes guetos urbanos. Ganhava importância no espaço público, no entanto, a vertente mais moderada das lutas do período, representada na figura de Martin Luther King e seu famoso discurso na Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade realizada em 28 de agosto de 1963.

Os principais eventos na luta pelos Direitos Civis que culminaram na Lei dos Direitos Civis (2 de julho de 1964) e na Lei dos Direitos de Voto (6 de agosto de 1965) iniciaram-se com os protestos não-violentos de desobediência civil nas cidades do Sul. Os chamados *sit-in protests*, demonstrações não-violentas em que manifestantes se sentavam em espaços públicos para protestar contra a política e o código segregacionista, espalharam-se pela maioria das cidades da região, abrindo caminho para uma ação direta que prescindia da liderança de organizações como a NAACP[138]. A forte participação da juventude estudantil foi uma marca dessas manifestações. O historiador Howard Zinn menciona a reação de um professor negro do Harlem ao ver no jornal a imagem de jovens manifestantes em Greensboro, na Carolina do Norte: "os estudantes naquela foto tinham um certo olhar em seus rostos, meio sombrio, indignado, determinado. Antes, negros do Sul sempre pareciam encolhidos e na defensiva. Desta vez eles estavam tomando a iniciativa."[139] Em três meses de 1963, o Departamento de Justiça do país registrou mais de 1.400 manifestações da população negra contra a segregação e pelo direito ao voto[140].

Com o mesmo caráter dessas demonstrações foram organizadas as *Freedom Rides* (Viagens da Liberdade) nas quais brancos e negros viajavam juntos em ônibus interestaduais pela região

---

[138] MARABLE, Manning. *Race, reform and rebellion: the second reconstruction in Black America, 1945-1982.* Londres: MacMillan Press, 1984, p. 67

[139] ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. Nova York: Harper Collins, 2015. p. 453. (Trad. do Autor). No original: "The students in that picture had a certain look on their faces, sort of sullen, angry, determined. Before, the Negro in the South had always looked on the defensive, cringing. This time they were taking the initiative."

[140] Ibidem, p. 455.

sulista com objetivo de fazer valer a legislação que já proibia a segregação nesse tipo de viagens. Na sequência dessas ações veio o chamado *Freedom Summer* (Verão da Liberdade) de 1964, em que estudantes voluntários do norte do país, brancos e negros, dirigiram-se aos estados do sul em campanha pelo direito ao voto. No estado do Mississipi, a prisão seguida do desaparecimento de três dos estudantes voluntários (o estudante negro James Chaney e os jovens judeus Andrew Goodman e Michael Schwerner) recebeu forte cobertura da imprensa nacional. A revelação do assassinato dos estudantes e ocultação dos corpos por autoridades locais ligadas à Ku Klux Klan chocou o país. A reação do Congresso e do governo federal à revolta dos afro-americanos que chamava a atenção do mundo foi a aprovação de uma série de legislações que culminaram com a Lei dos Direitos de Voto.

Essa reação também fez parte da tentativa de controle por parte das autoridades federais da indignação nacional dos afro-americanos. Isso pode ser percebido na forma como a própria administração Kennedy, os congressistas e outros líderes estaduais abraçaram a ideia da Marcha sobre Washington desde que a manifestação fosse marcada em suas ações e discursos por uma ação moderada. A reação de Malcolm X, o maior símbolo do espectro mais combativa do período, está em um de seus mais contundentes discursos denunciando o esvaziamento revolucionário da manifestação planejado pelas autoridades com a anuência das lideranças negras:

> Eles não a integraram, eles se infiltraram nela. Eles se juntaram, fizeram parte e assumiram o controle. E como a controlavam, ela perdeu sua militância. Deixou de ser raivosa, deixou de ser intensa, perdeu sua intransigência [...] Eles controlaram tão rigidamente, disseram para aqueles negros que horas chegar, como chegar, onde parar, que cartazes carregar, que músicas cantar, quais discursos eles podiam fazer, que discursos não podiam fazer. E então disseram a eles para deixar a cidade ao entardecer.[141]

Manifestações e revoltas populares nos guetos urbanos tornaram-se mais frequentes justamente nos períodos em que as leis mais importantes dos Direitos Civis estavam sendo aprovadas pelo Congresso dos Estados Unidos. Em 1964 e 1965, tumultos se tornaram frequentes em bairros negros de Los Angeles, Chicago, Filadélfia e Nova York. Os direitos adquiridos com a nova legislação não alteraram o cenário cotidiano de racismo, pobreza e violência enfrentado pela maioria da população negra tanto no sul quanto nos grandes centros urbanos do norte do país. Esse

---

[141] X, Malcolm. *Malcolm X Speaks: selected speeches and statements*. Nova York: Groves Press, 1990, p. 16-17. (Trad. do Autor). No original: "They didn't integrate it, they infiltrated it. They joined it, became a part of it, took it over. And as they took it over, it lost its militancy. It ceased to be angry, it ceased to be hot, it ceased to be uncompromising [...] They controlled so tight, they told those Negroes what time to hit town, how to come, where to stop, what signs to carry, what song to sing, what speech they could make and what speech they couldn't make; and then told them to get out of town by sundown."

descontentamento generalizado se tornaria mais agudo nos anos seguintes até a ascensão do movimento Black Power, em 1966, e os grandes tumultos do ano posterior. A visão política conservadora, declaradamente moderada no que tange às questões mais urgentes das relações raciais no país, claramente posicionava Alex Haley no espaço da grande coalizão democrática que as conquistas legislativas dos Direitos Civis buscavam destacar.

O escritor, entretanto, acreditava que havia uma separação social e cultural entre brancos e negros que transcendiam o racismo arraigado que as medidas constitucionais buscavam sanar. Em sua concepção, o conflito social era resultado do desconhecimento dos brancos sobre o próprio modo de vida da população negra, tal como observado no artigo sobre os desafios do racismo enfrentados por seu irmão George publicado na *Reader's Digest* em março de 1963. Nesse texto, como já exemplificado, Haley havia apontado a necessidade de expandir a comunicação entre as raças na iniciativa dos próprios afro-americanos como uma ferramenta para mitigar o conflito. Essa sugestão concretizou-se em uma proposta bastante ingênua e controversa por meio de uma carta enviada a Paul Reynolds em janeiro de 1964, após remeter mais um dos capítulos da *Autobiografia de Malcolm X*. Na carta, Alex já introduz a proposta em um formato de guia, voltado para o público branco dos Estados Unidos:

> É um livro de bolso inédito, provavelmente. Tem um título que deve ser, nos estandes de venda, atraente e imediatamente motivacional. E se o material for apresentado com o efeito de sucesso que sinto que posso dar, deve gerar uma recomendação pública de boca a boca.[142]

Haley apresenta a Reynolds o dilema dos brancos estadunidenses, que confrontados com a revolta e agressividade cada vez mais frequente dos afro-americanos do país, oscilam entre a empatia, o antagonismo ou uma certa confusão ao agir:

> Agora, todos percebem que este problema não vai desaparecer. Consequentemente, se pudéssemos sondar as preocupações do subconsciente da massa dos brancos americanos, acho que poderíamos oferecer algo próximo a: COMO CO-EXISTIR COM OS NEGROS.[143]

---

[142] HALEY, Alex. Esboço de correspondência de Alex Haley a Paul Reynolds, jan. 1964. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 1A, cartas, arquivo geral alfanumérico. (Trad. do autor). No original: "It's an original paperback, probably…The book has a title that should be, at the point-of-sale, eye-catching and instantly motivational. And if the material is presented with the successful effect that I feel I can, it should generate public word-of-mouth recommendation."

[143] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "By now, everyone realizes that the issue isn't going to go away. As a result, if we could divine white America's mass subconscious concerns in this dilemma, I think we would emerge with something approximating: HOW TO CO-EXIST WITH NEGROES."

Ciente de que a publicação poderia provocar uma reação negativa de uma parcela dos afro-americanos, ele reconhece que o título soaria gratuitamente condescendente para o público negro médio. Os leitores brancos, em contrapartida, poderiam considerá-lo uma leitura "não-desafiadora, palatável, às vezes até um agradável menu de coisas que eles desconheciam a respeito dos negros."[144] Salientando a necessidade da obra para os embates do período, o escritor argumenta que "emoções nocivas estão relacionadas à integração e aos Direitos Civis"[145] e, por isso, um dos maiores objetivos do livro seria abordar essa questão de maneira informativa. A primeira parte, em uma linguagem simples, buscaria abordar de forma leve temas importantes das relações raciais adicionando alguma dose de humor e ironia. A segunda parte, um pouco mais formal, trataria dos temas das relações inter-raciais que preocupavam a população branca. Haley menciona o período de mais de 300 anos de segregação racial como a causa do desconhecimento dos brancos em relação aos afro-americanos. Assim, a função social da publicação consistiria em: “A América não pode mais fugir desse problema, de sua insistência, nem de suas consequências. A imagem da democracia americana agora se tornou um imperativo como ‘ser ou não ser’. Ou, dito de outra forma, temos que coexistir”[146].

Paul Reynolds não se mostrou entusiasmado pela proposta de Alex Haley e o escritor não insistiu em enviar um esboço mais detalhado do projeto. Mas sua intenção de abordar o tema dos conflitos raciais explorando a necessidade imperativa da coexistência naquele momento de crise social se manteve. Antes mesmo dessa proposta, Haley já havia mencionado a sugestão para *Before This Anger*. O historiador Robert Norrell menciona a insistência do escritor em enviar propostas editoriais nas cartas para seu agente ainda no processo de escrita da *Autobiografia de Malcolm X*, dentre as quais se destaca esta sugestão. Em uma dessas correspondências de 1963, ele apresenta a relevância do futuro livro para aquele período turbulento: "Você havia mencionado que depois desse projeto poderíamos falar em outros. Eu o tenho, Senhor Reynolds. Garanto a você que será um ótimo livro, perfeito para esses tempos, seu título será *Before This Anger*."[147] Em julho de 1964, Haley volta a mencionar para Reynolds a importância do livro para endereçar a questão racial:

---

[144] HALEY, Alex. Esboço de correspondência de Alex Haley a Paul Reynolds, jan. 1964. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 1A, cartas, arquivo geral alfanumérico. (Trad. do Autor). No original: "non-challenging, palatable, at times even pleasant menu of things they hadn't known concerning Negroes".

[145] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "Harmful emotions are attached to integration and Civil Rights"

[146] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "America can no longer evade this problem, its insistence, nor its consequence alternatives. America's 'democracy' image now has become imperative as 'to be or not to be'. State another way, to exist, all we have got to co-exist.

[147] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015, p. 58 (Trad. do Autor). No original."You mentioned that after this project, we would talk of others. I have it, Mr. Reynolds. I

> Sei o que tenho a dizer e o que precisa ser dito. Sei e sinto a força de minha posição como um escritor negro que não é dado a protestos violentos, mas que pode dizer coisas potentes de um jeito que as pessoas irão pensar a respeito e dizê-las para pessoas brancas, hoje em evidência, e também para os negros, que precisam, em meio ao modismo de hoje, precisam [sic] de maneira séria olhar diretamente para si mesmos e enxergar seus erros.[148]

Em julho de 1964, em meio aos vários distúrbios que já ocorriam pelo país, uma revolta de grandes proporções explodiu no Harlem. James Powell, um jovem negro de 15 anos, foi morto com três tiros em frente aos seus amigos e várias outras testemunhas pelo policial branco Thomas Gilligan. Cerca de 300 estudantes da escola de Powell, em protesto pelo assassinato, iniciaram uma série de ataques contra o Departamento de Polícia de Nova York que progrediram para tumultos e destruições de prédios e de estabelecimentos comerciais. A revolta durou seis dias, deixando mais de 500 feridos e resultando em 465 pessoas presas. Tendo como pano de fundo o impacto causado por esse recente tumulto, Alex Haley reuniu-se em agosto com Kenneth McCormick e Lisa Drew para aprofundar a proposta editorial de *Before This Anger*. O escritor abordou o tema "no contexto dos distúrbios que dominaram as manchetes dos jornais nas semanas anteriores, especialmente em Nova York. McCormick gostou da ideia devido ao contraste com o cenário atual."[149]

Com *Before This Anger*, Haley buscava recuperar e valorizar a imagem de um universo pastoral e bucólico de sua infância em Henning. Ao apresentar a proposta do livro, ele detalhou esse ambiente sulista da década de 1930 em que, de acordo com a visão bastante pessoal do escritor, "negros e brancos desfrutavam de relações amigáveis e pacíficas."[150] É necessário considerar que, conforme já apontado, o ramo materno da família de Alex Haley desfrutava de uma posição social de certo destaque na pequena cidade sulista. As Leis de Jim Crow, no entanto, eram aplicadas aos cidadãos do Tennessee naquele período da mesma forma que em outros Estados da região. Na proposta dessas memórias que o escritor buscava recuperar, a suposta harmonia da convivência inter-racial desconsiderava a ampla estrutura legal que institucionalizava a segregação e o racismo.

---

guarantee you a fine book, perfect for these times, it's title to be *Before this Anger*.

[148] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 20. (Trad. do Autor). No original: "I know what I have to say, and that it needs to be said. I know, I feel, the strength of my position as a Negro, writing, who is not given to violent protest, but who can say powerful things of a nature that people will think about, say them to both white people, today the fad, and also do Negroes, who need, amid the fad today, need *[sic]* very badly to look squarely at themselves, and their mistakes."

[149] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 81 (Trad. do Autor). No original."In the context of the riots that had been dominating the newspaper headlines the past few weeks, especially in New York. McCormick liked the idea because of the contrast with the present day.

[150] Ibidem, p. 81. (Trad. do Autor). No original."blacks and whites enjoyed friendly, peaceful relations."

O livro não se concretizou em sua proposta inicial, o que não permite afirmar que essa questão não pudesse ser abordada de alguma forma. Robert Norrell cita anotações do editor Ken McCormick sobre a possível recepção da obra pelo público leitor sulista: "um livro que os sulistas irão ler com apreço. Contado em termos pessoais… Um livro que expõe o calor e o amor do sul."[151] Essas avaliações revelam em alguma medida uma avaliação positiva da proposta por aparentemente considerar a sensibilidade desse público leitor que poderia ser eventualmente repelido por uma visão mais crítica a respeito da segregação racial e do racismo vigente na região. Engajado em ter sua proposta aprovada, Alex Haley também deve ter levado em conta essa preocupação.

Obtendo um pagamento adiantado de cinco mil dólares para a obra, Alex Haley iniciou a pesquisa para *Before This Anger* ainda em meio ao processo de escrita da *Autobiografia de Malcolm X*. Seus maiores progressos nesse período inicial aconteceram durante a viagem de Malcolm para a África, nos últimos meses de 1964. Neste período, o escritor revisitou Henning para registrar as histórias de cidadãos idosos da localidade e suas experiências pessoais nas décadas de 1920 e 1930. Esta viagem ainda estava imbuída da intenção mais ampla de coletar histórias locais deste período não necessariamente relacionadas às narrativas de sua própria família.

Em outubro de 1964, o escritor viajou a Kansas City para auxiliar na campanha de seu irmão George ao senado pelo Partido Republicano. Na cidade, Haley reencontrou familiares de seu ramo materno, como sua prima Georgia Anderson, a única sobrevivente do trio de mulheres que relatavam as memórias sobre o Africano na varanda da casa de sua avó Cynthia em Henning. Este reencontro representa o grande ponto de virada nos planos originais para a escrita de *Before This Anger*. As memórias familiares reavivadas nessa visita despertam no escritor um interesse cada vez mais intenso de direcionar seus esforços para explorar esse relato. Desse modo, o livro passou a ser a narrativa de sua família desde os tempos da escravidão, iniciando com a figura do Africano cuja história sobrevivera por gerações. Em janeiro de 1965, Haley retorna a Kansas City para a posse de seu irmão, já eleito senador, reencontrando os familiares e explorando com maior profundidade esses relatos e memórias. As impressões colhidas nessa segunda viagem foram relatadas em uma correspondência a seu agente Paul Reynolds em que o escritor comunica a mudança de planos para a proposta do livro:

---

[151] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p.81. (Trad. do Autor). No original."A book Southerners will read with appreciation. Told in terms of people…A book that exposes the warmth and love of the south".

> Serei capaz de começar essa história familiar com o africano original que foi escravizado. Dois fatos oportunos tornam isso possível: ele era um dos últimos escravos capturados – um da tribo Mandinga. Em segundo lugar, a família, em todo o seu passado, tem sido abençoada com contadores de histórias, que passaram os relatos adiante [...]. O Mandinga (não é uma maneira estranha de se referir ao seu tataravô?) foi, como relatado, um "bicho bravo" [...]. Por alguma razão, aparentemente precisa e correlacionada como é a história em alguns de seus detalhes, parece que ninguém nunca ouviu seu nome.[152]

O trecho dessa correspondência é revelador de importantes questões relacionadas aos elementos da narrativa de Alex Haley que são provenientes das histórias repassadas nas sucessivas gerações por seus familiares e suas criações ficcionais na tessitura de *Raízes*. Por exemplo, o registro documental acima revela a origem étnica do Africano na sobrevivência do relato. Mas seu nome é desconhecido, como atesta o próprio Haley na correspondência. A identidade de Kunta Kinte só emergirá com o cotejamento entre a tradição oral familiar e o relato do *griot* gambiano que localizará em sua cronologia o membro do clã desaparecido há mais de dois séculos. Matthew Delmont também aponta as evidências, nesse mesmo documento, das alterações que Haley efetuou na construção do romance. O escritor afirma na mesma correspondência que o Mandinga teve inúmeros filhos nas diversas fazendas nas quais fora escravizado. Sua natureza arredia à escravização resultou em frequentes castigos, aos quais ele teria enfrentado com resistência a altivez. Sua filha mais jovem seria a responsável por repassar sua identidade e memórias africanas[153]. Entretanto, como será possível verificar mais adiante, no enredo de *Raízes,* Kunta Kinte permaneceu anos em celibato após ser escravizado, ao contrário de seu homônimo real. Após unir-se em matrimônio com Bell, a cozinheira da casa grande, ele torna-se pai de Kizzi, que transmite a história a seu filho. O desconhecimento do nome do Africano também lança dúvidas a respeito da sobrevivência do nome Kinte e de outras palavras da cultura mandinga, atestada por Haley nas diversas palestras e textos que produziu a respeito da busca genealógica sobre seus ancestrais.

A veracidade, ou não, de elementos presentes na história transmitida na tradição oral familiar e as já conhecidas alterações feitas neste relato original para a elaboração da narrativa de

---

[152] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 35. (Trad. do Autor). No original: "I am going to be able to start that family story with the original African who has taken into slavery. Two lucky facts make this possible: He happened to be one of the later slaves taken - one of the Mandingo tribe. Secondly, the family, all the way back, has been blessed with story-tellers, who passed the stories down [...] The Mandingo (isn't that an odd way to have to refer to your great-great-great-great grandfather?) was, it is passed down, a 'mean critter' [...]. For some reason, seemingly precise and correlated as the story is in some of its details, his name no one seems ever to have heard."

[153] Ibidem, p. 26.

Raízes são menos relevantes para esta análise do que os significados e a simbologia que Alex Haley buscava estabelecer ao conceber a obra. Em sua proposta original, *Before This Anger* tinha como premissa abordar aspectos da sociabilidade sulista, calcados na experiência bastante particular do escritor, como representativa de um tipo de convivência racial nostálgica, necessária – em sua visão – para os tempos turbulentos do período da luta pelos Direitos Civis. A mudança de foco para a história da família de Alex Haley não representou um afastamento completo desta proposta inicial. O microcosmo de Henning deslocava-se agora para a trajetória do núcleo familiar. Essa trajetória iniciada no período escravista tinha como potencialidade uma importante função representativa para o imenso contingente afro-americano cujo passado na escravidão, e também antes dela, fora obliterado. A história do Africano e de seus descendentes, escravizados e livres, também seria a história dos negros nos Estados Unidos. Nesse sentido, as ambições iniciais de Alex Haley são expandidas, o que explica em grande parte as escolhas narrativas, dificuldades e polêmicas enfrentadas pelo escritor na criação de uma narrativa com forte sentido mitológico.

Na sua comunicação com Paul Reynolds, Haley menciona o ineditismo da proposta para *Before This Anger*. O escritor destaca essa originalidade na transformação da história de sua família em um produto editorial de apelo mais pronunciado do que a proposta original. Ao comentar que no país nunca houve um livro que resgatasse uma longa história de uma família negra que remetia às origens africanas, ele unia a importância cultural da obra a seu potencial lucrativo: "Na América, eu acho, nunca houve um livro como esse [...]. É um livro que sinto profundamente que a América, o mundo, precisa ler. Por seu drama, por sua imagem autêntica, por outras razões. Vou escrevê-lo, quando chegar a hora, com amor."[154] Paul Reynolds também se entusiasmou com a mudança na proposta apontando que o livro seria não apenas fonte de lucro, mas também de prestígio para o escritor[155].

2.2. A oralidade e os arquivos: rastros, documentos e a construção narrativa da veracidade

Como mencionado, a fonte inicial de Alex Haley no registro escrito dos relatos preservados em seu núcleo familiar foi sua prima Georgia Anderson. Ligada ao universo dos relatos sobre o Africano que Haley testemunhou na varanda da casa de sua avó em Henning, ela possibilitou ao

[154] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016.. p. 28. (Trad. do Autor). No original: "In America, I think, there has not been such a book (...) It is a book which I so deeply feel that America, the world, needs to read. For its drama, for its authentic image, for other reasons. I shall write it, when I get to the writing, with love."

[155] Ibidem, p. 29.

escritor confirmar as versões que se perpetuaram na família ao longo dos anos. Georgia Anderson já tinha mais de oitenta anos quando foi procurada por Haley para retomar essas memórias. Nas páginas finais de *Raízes*, o escritor relata esse reencontro:

> E agora eu estava novamente voando para Kansas City, a fim de falar com Prima Georgia.
> Acho que jamais esquecerei a reação imediata dela quando abordei o assunto da história da família. Encarquilhada e doente, ela empertigou-se subitamente na cama, o seu excitamento como eu recordava de minha infância:
> – É isso mesmo, menino! Aquele africano disse que o nome dele era "Kin-Tay"! Ele disse que uma guitarra é "ko", um rio é "Kamby Bolongo" e estava pegando madeira na floresta para fazer um tambor quando agarraram ele![156]

Conforme anteriormente demonstrado, em uma correspondência de 1965 a Paul Reynolds após a sua viagem a Kansas City, Alex Haley havia mencionado o desconhecimento sobre o nome do Africano. Robert Norrell afirma, com base no manuscrito *Origins of Roots*, que o encontro entre Haley e Georgia Anderson ocorreu em janeiro de 1965. Nesta ocasião, ela teria exortado Haley a contar a história da família: "Nossa história precisa ser escrita [...]. Não podemos esperar que os brancos escrevam nossa história por nós. Eles estão muito ocupados escrevendo sobre eles mesmos"[157]. Dessa forma, é bastante questionável que o escritor não mencionasse o nome *Kin-Tay* em sua correspondência enviada após este encontro se este vocábulo – ou as outras palavras da cultura mandinga que serviram como rastros para localizar a origem do "Africano" – já circulasse e fosse transmitido há gerações na família como indicam as palavras de Georgia Anderson no trecho em destaque.

A discrepância entre as informações contidas na documentação que embasou a escrita de *Raízes* e a versão final do livro é reveladora de um método de invenção empreendido pelo escritor para enriquecer sua jornada na gênese da obra. As inúmeras licenças poéticas, diferenças temporais no processo de pesquisa, criações ficcionais de encontros fortuitos com fontes orais, especialistas e rastros documentais, registradas pelo escritor em inúmeras oportunidades (documentos escritos, palestras e artigos de periódicos) são elementos que substanciam este aspecto de invenção em seu empreendimento. Trata-se, pois, de momentos que imprimem à feitura do livro um caráter de revelação, coincidência e comprovação, em datas distintas para a mesma narrativa, cuja função é embelezar o caminho para a descoberta final do grande retorno à ancestralidade. Estas diversas

---

[156] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 513.

[157] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 97. (Trad. do Autor). No original: "Our history needs to be written [...]. We can't speck white folks to write our history for us. They's to busy writin' 'bout theyselves".

pontas soltas ao longo dos vários anos em que a obra foi sendo escrita e o compartilhamento de seu processo de criação em inúmeras palestras efetuadas pelo escritor estão na base das críticas mais duras que o livro despertou após a sua publicação e o seu retumbante sucesso. Vale destacar, ainda, que os primeiros esboços de *Before This Anger* já são reveladores desse procedimento de que Alex Haley lança mão, sem o menor pudor, para que o livro possa se tornar a primeira saga simbólica dos afro-americanos.

As várias versões para a cronologia estão documentadas nos registros de trabalho produzidos pelo escritor no planejamento da obra e também em palestras e artigos de periódicos nos quais o autor detalhava seu trabalho de pesquisa. Como mencionado, os vocábulos *Kin-tay*, *ko* e *Kamby Bolongo* não aparecem na correspondência com seu editor Paul Reynolds no início do projeto e muito menos em seus primeiros textos jornalísticos sobre o processo de pesquisa e escrita do livro. Em outubro de 1965, o artigo *My Search for Roots* (Minha busca por *Raízes*) foi publicado na revista *Tuesday Magazine* e no texto Haley dá detalhes sobre o relato familiar, o reencontro emocionado com parentes mais idosos de quem colheu mais informações, e sobre o processo de pesquisa documental em arquivos. Este texto é importante já que nele não se mencionam os vocábulos mandingas e muito menos os nomes de Kunta Kinte, Bell e Kizzy. A menção a esses personagens tornou-se frequente em artigos e palestras depois das várias pesquisas em arquivos e da viagem que o escritor fez à Gâmbia em 1967 para cotejar a história oral familiar com as fontes históricas africanas. Por essa razão, é possível tomar o artigo de 1965 como um dos indícios que colocam em dúvida a presença ou não desses nomes e personagens na narrativa original que Haley ouvia na infância e que foi transmitida pela família.

O artigo publicado na *Tuesday Magazine* tem seu maior foco nas etapas de pesquisa do escritor para localizar os registros de seus antepassados no período posterior à Guerra Civil e à libertação dos escravos. Ele ganha um sentido bastante próximo à intenção fundamental do livro de tornar-se uma obra modelar para os afro-americanos ao relacionar o esforço da pesquisa documental de Alex Haley a uma iniciativa mais ampla dos negros do país que também buscavam explorar suas origens. Haley descreve a sua reação ao perceber a presença de outros afro-americanos engajados na pesquisa genealógica:

> Durante a pesquisa, aprendi algo que me deu uma profunda satisfação. Imediatamente, nas várias bibliotecas sobre genealogia, observei outros negros pesquisando como eu nos velhos volumes e no novo microfilme. Depois de algum tempo comecei a questionar a equipe da biblioteca: eles estavam notando um aumento de negros pesquisando sobre seus antepassados escravos?

> A resposta era sempre sim. "Certamente, sim, um aumento muito pronunciado de interessados em seu passado", disse Frank E. Bridgers, especialista em história genealógica dos Arquivos dos Estados Unidos."[158]

Na sequência do artigo, outros especialistas de diferentes arquivos históricos reafirmam a tendência. No texto em questão Haley oferece ao leitor, sobretudo afro-americano, uma espécie de guia para essa busca genealógica repleta de desafios devido à própria natureza das fontes documentais, sobretudo as relativas ao período escravista.

> Mas onde quase todo negro que busca sua ascendência encontrará muita frustração é na extrema escassez de registros reconhecíveis sobre escravos individuais. Os pesquisadores das famílias brancas têm a vantagem de poder pesquisar proveitosamente em documentos de arquivo, enquanto os escravos são apenas estatísticas, quando mencionados.[159]

O escritor cita a dificuldade de localizar informações pessoais de nome e sobrenome em meio a uma série documental cuja função era meramente registrar propriedade ou atividades comerciais. Ao final do texto, ele alia o interesse dos afro-americanos por sua ancestralidade ao desejo de reforço de identidade cultural obscurecida pela escravidão:

> Em todos os EUA, grupos de história negra estão vendo um aumento constante no número de membros. Os editores estão vendendo mais livros de e sobre negros – e os negros estão comprando muito mais livros hoje do que jamais compraram antes. Por vários indicadores, os negros estão manifestando uma fome sem precedentes por mais conhecimento sobre si mesmos[160].

Há outro elemento que se repetirá, tanto em artigos quanto em falas públicas do escritor, a respeito de seu processo de pesquisa e da própria escritura da obra. Trata-se da ocorrência de uma intuição que, na narrativa sobre sua busca, serve de guia para as pistas a serem identificadas e registradas para que sua missão possa se realizar. Nestes relatos, o que desvia os passos de Alex Haley para os degraus do Arquivo Nacional são as lembranças das histórias contadas em Henning. O escritor constrói, para seus leitores e ouvintes, na descrição das ações que à primeira vista se caracterizam pelo acaso ou pela coincidência, a percepção de uma ação metafísica desses ancestrais

---

[158] HALEY, Alex. My Search for Roots. *Tuesday Magazine*, out. 1965. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/my-search-for-roots. Acesso em: 20 nov. 2021. (Trad. do Autor). No original: "During the research, I learned something that gave me deep pleasure. Right away, in the various genealogical libraries, I observed other Negroes searching just as I was in the old tomes and the new microfilm. After awhile, I began questioning the libraries' staff members: Were they noting an increase in Negroes seeking out their slave forebears?

[159] Ibidem.

[160] Ibidem.

em sua busca. Novamente, suas ações no esforço de investigação têm um componente de predestinação da história que precisa ser contada para além do núcleo familiar. Em uma palestra proferida na Universidade da Pensilvânia, em 1977, o escritor repetiu o relato de sua presença em Washington D.C e a visita ao Arquivo Nacional, com o mesmo sentido intuitivo do artigo publicado no *Writer's Yearbook* de 1973:

> Eu estava em uma área da cidade nas proximidades do Arquivo Nacional. Eu nunca havia estado naquele edifício. Sei, é claro, que ele simboliza a História e não sei o que, mas apenas um impulso me fez subir aquelas escadas íngremes e entrar na área do saguão.[161]

No que se refere às incompatibilidades na própria cronologia do processo de pesquisa, o escritor fez um esforço para estabelecer datas de determinados acontecimentos e ações que pudessem dar lastro a uma narrativa envolvente do próprio processo de investigação. Esse procedimento é revelador das próprias incoerências temporais presentes na narrativa sobre o processo de pesquisa (conforme é possível perceber em textos e apresentações públicas). Em um relatório sobre *Before This Anger* produzido em 1967, pouco depois de sua segunda viagem à Gambia, ele relata que suas pesquisas em arquivos sobre o passado da família no período escravista tiveram início já no ano de 1962:

> O drama, a trama desafiadora, continuava me puxando para o escritor em mim. E assim, durante o ano de 1962, eu comecei, sempre que possível, entre outros trabalhos, a seguir o rastro da história oral. Nos registros de fazendas, nos testamentos de senhoras e senhores de escravos, na rotina de trabalho dos escravos, nos censos americanos de 1700 e 1800 eu documentei trechos aqui, fragmentos ali.[162]

Em um texto publicado em fevereiro de 1973 no *Writer's Yearbook*, Haley dá outra versão e também uma data distinta para o início das pesquisas realizadas em arquivos com intuito de recuperar as histórias de sua família durante o período escravista. No texto intitulado *Researching the Unknown* (Investigando o Desconhecido), ele afirma:

---

[161] HALEY, Alex. *Alex Haley tells the story of his search for Roots.* Warner Bros. Records Inc. An Alex Haley Production, 1977. (Trad. do Autor). No original: I was down in an area of that city near the National Archives. I had never been in the building. I know, of course, that is symbolized history and I don't know what but just some impulse sent me up those steep stairs and I got into the lobby area

[162] HALEY, Alex. Working Report: Before This Anger. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 2, pasta 30, arquivo geral alfanumérico. (Trad. do autor). No original: "The drama, the challenging intrigue, kept tugging at the writer me. And so, during 1962, I began, at every chance, between other work, following the oral story's trail. In plantation records, master's and mistresse's wills, slave schedules; in 1700's and 1800's U.S. censuses, I documentend bits here, shreds there."

> Em Washington D.C., em um sábado de 1965, aconteceu de eu estar caminhando nas proximidades do Arquivo Nacional dos Estados Unidos. Ao longo daqueles anos, eu havia pensado com frequência nas velhas histórias de minha avó – não posso imaginar que outra razão me desviou para os degraus do Arquivo. E quando um atendente da sala de leitura me perguntou de que forma poderia me ajudar, eu nem sonharia em admitir para ele que se tratava de uma curiosidade de infância sobre antepassados escravos sobre os quais eu ouvira falar. Eu gaguejei um pouco dizendo que estava interessado nos registros do censo do condado de Alamance, Carolina do Norte, logo após a Guerra Civil.[163]

Nesse sentido, considerando sua viagem ao Kansas, o reencontro com as narrativas rememoradas pelos familiares mais idosos e a alteração no projeto original de *Before This Anger*, o ano de 1965 é data mais plausível para que ele desse início às visitas e pesquisas em arquivos que documentam a parte americana da saga de sua família.

Outra incompatibilidade temporal é a menção a respeito da inspiração que a visita à Pedra da Roseta no Museu Britânico causou no escritor. Ele novamente destaca a sobrevivência dos três vocábulos, até então enigmáticos, que acompanhavam os relatos. Pode-se argumentar que Haley procurava adicionar a decifração desses termos à narrativa de sua busca para enriquecer ainda mais a sua história. No início de 1964, em uma viagem de trabalho a Londres, ele visitou o Museu Britânico e ficou fascinado ao ver pela primeira vez a Pedra da Roseta, o fragmento do monólito de granodiorito datado de 196 a.C, no Egito Ptolemaico. Como é de amplo conhecimento, o texto talhado no fragmento dessa famosa estela foi fundamental para decifrar e compreender os hieróglifos egípcios, inaugurando a ciência da Egiptologia. O fascínio do escritor com a decifração anunciada por Jean-François Champollion em 1822 é descrito nas páginas finais de *Raízes*. Em pleno voo de retorno aos Estados Unidos, o escritor sente-se inspirado a utilizar o mesmo método para decifrar a história de sua ancestralidade:

> Usando o que fora gravado em uma pedra, o estudioso francês decifrara uma língua desconhecida, comparando-a com outra que era conhecida. Eu tinha uma analogia, meio tosca: nas histórias que vovó, Tia Liz, Tia Plus, Prima Geórgia e outras contavam, durante a minha infância em Henning, havia sempre palavras estranhas e sons que passavam por africanos. Recordei-me de tudo. Ele dissera que se chamava "Kin-Tay". "Ko" era a maneira como chamava uma guitarra. Chamara um rio na Virgínia de "Kamby Bolongo". Eram sons ásperos, em que o *k* sempre predominava. Tais sons provavelmente haviam sido alterados à medida que eram

[163] HALEY, Alex. Researching the Unknown. *Writer's Yearbook*, fev. 1973. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/researching-the-unknown/. Acesso em: 18 nov. 2021. (Trad. do Autor). No original: "In Washington, D.C. one Saturday in 1965, I just happened to be walking past the U.S. Archives. Across the interim years, I had thought often of Grandma's old stories—I can't reason otherwise what diverted me up the Archives' steps. And when a main reading room desk attendant asked could he help me, I wouldn't have dreamed of admitting to him some curiosity hanging on from boyhood about slave forebears I'd then heard of. I kind of bumbled that I was interested in census records of Alamance County, North Carolina, just after the Civil War."

> transmitidos de geração para geração, mas certamente representavam exemplos fonéticos daquela que deveria ser a língua de meu ancestral africano.[164]

Durante essa viagem a Londres, Alex Haley ainda estava engajado na proposta original de *Before This Anger* que não tinha como foco primordial a sua história familiar preservada por gerações. Seu reencontro com Georgia Anderson só ocorreu entre o final de 1964 e início de 1965, quando ele comunicou a seu agente literário a intenção de explorar os relatos. Desse modo, é possível afirmar que não há registro documental apontando que o escritor já planejasse pesquisar este passado com algum objetivo literário antes dessa data. Ocorre que a vinculação de seu fascínio com a Pedra da Roseta e seu próprio itinerário pessoal de descoberta da ancestralidade é um elemento por demais atrativo para que ele não o adicionasse à sua narrativa a despeito da incongruência temporal flagrante entre os fatos.

O enredo da decifração dos vocábulos da língua mandinga revela outras inconsistências entre os eventos e sua marca temporal, que também explicitam, a seu turno, tanto os artifícios utilizados pelo escritor para adornar a sua história como sua intenção de se aproximar ao máximo da precisão histórica. Depois de pesquisar os documentos nos arquivos históricos estadunidenses que permitiam confirmar nomes, locais e episódios da saga familiar nos Estados Unidos, Alex Haley foi apresentado a dois personagens fundamentais para a confirmação da origem mandinga do Africano e para a determinação da região de sua proveniência. Um deles foi o jovem universitário gambiano Ebou Manga. Outra figura foi o historiador e antropólogo belga Jan Vansina, um dos maiores especialistas na metodologia da história oral, notadamente na investigação de culturas da África Central.

Ebou Manga foi apresentado a Alex Haley em outubro de 1966 por meio de Virgil Crisafully, um professor de economia da *Utica College*. Manga era um estudante do *Hamilton College*, uma instituição da mesma cidade e membro do Congresso de Igualdade Racial (*Congress of Racial Equality* – CORE) local. Haley havia mencionado seu interesse em traduzir os vocábulos africanos e o jovem universitário foi indicado como possível fonte de ajuda ao escritor por ser originário da Gâmbia. Robert Norell afirma que não há evidências de que o escritor já considerasse a Gâmbia como o lar original do ancestral africano. Suas declarações do período, segundo o biógrafo, apontavam como provável origem uma região mais ampla na chamada Costa dos Escravos[165]. O historiador Matthew F. Delmont, em contrapartida, afirma que o escritor já havia

---

[164] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 512.

[165] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 106.

identificado a Gâmbia como a terra natal do "Africano" em dezembro de 1965: "Haley afirmou ao editor literário do *San Francisco Chronicle*, William Hogan, que ele acreditava que seu ancestral chegou à Carolina do Sul vindo da Gâmbia em 1766."[166] Para Delmont, Haley decidiu-se por identificar a Gâmbia como o lugar de origem do Africano devido a forte presença dessa etnia no país. Outra evidência dessa trajetória da investigação consiste na existência de uma série de cópias e anotações em seus arquivos pessoais da obra *Travels in the interior of Africa* (1799), do escocês Mungo Park, que explorou e descreveu as regiões do rio Gâmbia e do rio Níger no final do século XVIII[167].

A Gâmbia havia se tornado um país independente do Reino Unido em 18 de fevereiro de 1965. Ebou Manga foi uma figura chave para que Alex Haley pudesse estabelecer contato com as autoridades locais e planejar sua viagem ao país. Filho de um farmacêutico que trabalhava para o governo, o jovem universitário enxergou a importância que a pesquisa de Haley e seu futuro livro poderiam representar para a nação recém-independente e o interesse que o empreendimento poderia despertar nas autoridades, o que de fato se confirmou. Membro da etnia *wolof*, ele esclareceu que sua língua materna não era o mandinga, mas que sabia o significado das palavras que Haley buscava traduzir. Assim, esclareceu que *Bolongo* significava rio e que o termo *Kamby Bolongo* fazia referência ao rio Gâmbia. O fato é que Ebou Manga foi o responsável pela tradução ou confirmação do significado dos rastros da língua mandinga que teriam sobrevivido na família de Alex Haley por gerações. Esse importante papel, no entanto, não foi apresentado na narrativa final de *Raízes* e nem aparece em textos e palestras do autor. O protagonismo da tradução e da confirmação desses vocábulos foi atribuído à figura de Jan Vansina, cujo encontro Haley descreve na obra:

> Ele me informou de que havia conversado pelo telefone com um colega africanista, Dr. Philip Curtin. Ambos tinham certeza de que os sons que eu comunicara eram da língua mandinga. Eu nunca antes ouvira falar em tal palavra e ele esclareceu que era a língua dos mandingas. Procurou em seguida traduzir alguns sons [...] A palavra *"ko"* podia ser *"kora"*, um antigo instrumento de corda dos mandingas, feito com uma cabaça cortada ao meio, uma pele de cabra esticada por cima e vinte e uma cordas. Um mandinga escravizado poderia relacionar a *kora*, visualmente, com alguns dos instrumentos de cordas dos escravos dos Estados Unidos.
>
> O som que mais me fascinava era *"Kamby Bolongo"*, que meu ancestral dissera à filha Kizzi, apontando para o rio Mattapani, na Virgínia. O Dr. Vansina declarou

[166] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 38. (Trad. do Autor). No original: "Haley told *San Francisco Chronicle* literary editor William Hogan that he believed his ancestor had arrived in South Carolina from the Gambia in 1766."

[167] Ibidem, p. 38.

> não haver a menor dúvida de que "bolongo" significava, em mandinga, uma água que corre, um rio. Precedido por "Kamby", poderia indicar o rio Gâmbia.[168]

A representação de Jan Vansina descrita em *Raízes* é a da figura da autoridade acadêmica, que se debruça sobre os rastros da tradição oral preservados na cadeia geracional para revelar cientificamente o seu significado. Vansina já havia publicado seu clássico livro *Oral Tradition, A Study in Historical Methodology* em 1965 e lecionava na Universidade de Wisconsin-Madison quando foi procurado por Alex Haley. A partir de sua formação inicial como medievalista e etnógrafo, tornou-se um dos maiores especialistas em história oral e de história africana antes da presença europeia no continente, aprofundando-se notadamente nas culturas dos atuais países de Burundi, Ruanda e República Democrática do Congo. É interessante observar que Alex Haley descreve o encontro entre os dois como anterior ao contato com Ebou Manga em 1966. Trata-se, pois, de uma alteração da cronologia do trabalho de pesquisa, uma vez que o encontro entre o escritor e Jan Vansina em Wisconsin só ocorreu em 1967, após a segunda viagem de Haley à Gâmbia. Vansina estava envolvido em pesquisas de campo no Congo quando foi procurado por Haley, como ele mesmo atesta em seu livro *Living with Africa*

> Enquanto isso, em um dia na primavera de 1966 – eu estava então em Kinshasa – recebi outra consulta sobre um caso envolvendo a tradição oral. Este veio de um certo Alex Haley, um afro-americano. Ele me escreveu dizendo que estava envolvido na escrita da história de sua família. Parece que o primeiro ancestral conhecido em uma de suas linhagens familiares foi um escravo africano que legou algumas palavras africanas a seus descendentes.[169]

Vansina relata que encontrou Haley pessoalmente em 13 de outubro de 1967 e também atesta que os primeiros contatos e trocas de informações entre os dois foi feito através de correspondência. Ao optar por atribuir a Vansina o protagonismo de revelar o real significado dos termos mandingas, tanto na representação do livro como em falas públicas e artigos, o escritor buscou sedimentar mais uma camada de fundamentação historiográfica em sua jornada de investigação da ancestralidade. A presença desses termos como a chave que revela um passado embotado pelos anos de transmissão oral familiar nos remete à noção do rastro histórico tal como o historiador Paul Ricoeur qualifica no terceiro volume intitulado *O Tempo Narrado* de sua obra

---

[168] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 515.

[169] VANSINA, Jan. *Living with Africa*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. p. 149. (Trad. do Autor). No original: "Meanwhile, one day in the spring of 1966 – I was then in Kinshasa – I received yet another inquiry about a case involving oral tradition. This one came from a certain Alex Haley, an African American. He wrote that he was engaged in writing the history of his family. It seemed that the earliest known ancestor in one of his family lines had been an African slave who had bequeathed a couple of African words to his descendants".

Tempo e Narrativa. A partir da acepção de Ricoeur, considerando as palavras da língua mandinga nesta análise, é possível afirmar que esses termos funcionam como conectores entre o tempo físico e o tempo vivido. Os termos (considerando a especificidade de uma transmissão oral) funcionam como rastro, vestígio de uma presença que já não é, mas cujo significado é reconstruído pelo historiador. Esta busca e orientação partem do presente, para significar um passado findo. Nesse sentido, o fenômeno marcante é a transmissão dos termos pelo ancestral comum, os quais, no decorrer das gerações, se tornaram objeto de investigação no presente.

Apesar de ter sua importância na narrativa diminuída, Ebou Manga exerceu um papel crucial para que Alex Haley pudesse obter todo o apoio necessário em sua primeira viagem à Gâmbia. O escritor pagou as passagens aéreas e solicitou ao jovem universitário que retornasse ao seu país antes dele para organizar as reuniões com as figuras importantes em sua jornada de investigação. Ebou Manga organizou uma espécie de comitê em Bathurst (atual Banjul, a capital do país), reunindo especialistas e autoridades das várias etnias[170]. As conexões criadas por meio do jovem gambiano também permitiram que o escritor fosse entrevistado pela imprensa local. Matthew F. Delmont aponta que Ebou Manga serviu como um modelo de inspiração para que Alex Haley pudesse desenvolver a figura da personagem de Kunta Kinte, devido à sua eficiência e personalidade afável e diligente: "Kunta para mim tornou-se Ebou. Ebou tornou-se Kunta", afirmou Haley.[171]

Antes da viagem à Gâmbia, Alex Haley esteve na Irlanda para pesquisar documentos genealógicos de seu ramo paterno. Seu objetivo era buscar informações sobre seu ancestral irlandês James Jackson, nascido na cidade de Carrickmacross e que chegou à Filadélfia em 1799. "Queen" Jackson Haley, avó paterna de Haley, era neta de Jackson que engravidou uma de suas escravas. O escritor viria a explorar a história genealógica do ramo paterno em seu segundo romance *Queen,* publicado após sua morte em 1993.

Sem obter informações relevantes na Irlanda, Haley dirigiu-se a Londres para aprofundar suas pesquisas em registros sobre o comércio escravista cujos dados eram importantes para a preparação de sua viagem ao continente africano. A intenção, além de visitar o alto comissário da Gâmbia indicado por Ebou Manga, era identificar o navio no qual o Africano havia sido transportado após ser escravizado. Em suas pesquisas em arquivos estadunidenses, Haley já havia identificado com o nome de Toby o escravo pertencente a John Waller, do condado de Spotsylvania,

---

[170] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 110.
[171] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 40.

que foi vendido ao seu irmão William em 1768. Dessa forma, de acordo com os registros cotejados pelo escritor, Toby era o nome do Africano em terras americanas. A partir destas informações, ele acreditava que o seu ancestral havia desembarcado em um tumbeiro no ano de 1766. Para confirmar o nome da embarcação e a data de sua travessia no Atlântico era necessário então visitar os arquivos gambianos.

2.3. A narrativa do *griot* e o fascínio da tradição oral

As duas primeiras viagens de Alex Haley à Gâmbia são determinantes para o fio narrativo e as escolhas de abordagem que o autor iria definir para a escrita de *Raízes*. Diversos fatores se entrelaçam nestas duas jornadas exploratórias no continente africano que possibilitaram a própria narração de seu processo de pesquisa para a obra. De fato, a importância das viagens pode ser constatada nas reiteradas menções realizadas em inúmeras palestras e textos preliminares à publicação do livro, além das referências presentes no próprio no desenvolvimento do enredo do romance. O severo julgamento crítico que o autor receberia posteriormente esteve focado fundamentalmente nesta etapa de seu processo de pesquisa e criação. É bastante válido, portanto, revisitar alguns aspectos desses antecedentes, tanto para apresentar possíveis explicações de algumas decisões do escritor em relação à escrita de sua obra como para fundamentar o seu sentido na própria argumentação mais geral da análise proposta neste trabalho.

No final de março de 1967, Haley desembarcou em Bathurst priorizando inicialmente o seu contato com as autoridades locais já devidamente informadas por Ebou Manga sobre os objetivos de sua viagem de pesquisa. Antes mesmo de sua chegada, ele já havia enviado cartas ao primeiro-ministro gambiano informando sobre a intenção da revista *Reader's Digest* de publicar trechos de seu livro com foco na investigação local tanto nos Estados Unidos quanto nas várias edições da revista em diferentes idiomas. Nestas correspondências, tratou de destacar as vantagens que a pesquisa e o livro poderiam representar ao país. O diretor de cinema Elia Kazan tinha interesse em adaptar a obra como um longa metragem. Demonstrando mais uma vez a sua experiência como relações públicas, o escritor apontou em suas cartas que a filmagem em locações no país poderia gerar emprego para vários gambianos como atores e figurantes, além de aumentar o reconhecimento do país e o turismo na região.

A rapidez com que o escritor estreitou laços com seus contatos na Gâmbia e a facilidade na obtenção da infraestrutura institucional e logística explicam-se pelo próprio interesse do governo

local de tirar o máximo de sua presença no país. Afinal, àquela altura a colaboração na escrita da *Autobiografia de Malcolm X* já havia tornado Haley um escritor conhecido internacionalmente. Sua história e a pesquisa documental e genealógica no local representavam uma oportunidade imensa para o esforço de valorização da cultura e da história da Gâmbia e para fomentar o interesse internacional sobre o passado da região na gigantesca estrutura do comércio escravista. O país tinha como principal atividade econômica a agricultura, com destaque para a produção e exportação de amendoim e o potencial do turismo histórico também representava uma medida de diversificação econômica importante. Já nos anos de 1970, o governo estabeleceu os Arquivos Culturais que tinham como objetivo registrar tradições históricas e coletar objetos de cultura material do período pré-colonial. Este seria o primeiro esforço para a criação do Museu Nacional da Gâmbia. Em 1979 foi criada a Divisão de História Oral e Antiguidades (*Oral History and Antiquities Division* – OHAD), que herdou a coleção dos Arquivos Culturais, além de promover a localidade de Juffure após a divulgação da região provocada pela publicação de *Raízes*.[172]

Alex Haley buscava, nesse ínterim, também justificar os seus esforços na região para os financiadores de sua viagem de pesquisa. Esta só se tornou possível a partir dos recursos advindos de um contrato com a *Reader's Digest* no qual a revista teria o direito de publicar com exclusividade alguns trechos do livro antes de seu lançamento. Por outro lado, o escritor não obteve novos recursos financeiros da *Doubleday* desde a assinatura de seu contrato para *Before This Anger* em 1964, a despeito das inúmeras tentativas de obter adiantamentos diante da necessidade de deslocamento pelos vários arquivos históricos do país. Ele também enfrentava dificuldades financeiras e seus apelos visavam sanar estes problemas pessoais. Por essa razão, é necessário ter em mente o contexto das urgências financeiras vivenciado pelo autor, além da pressa em apresentar resultados promissores a seus financiadores, para compreender a avaliação descuidada que o autor fez de muitas das informações coletadas nessas duas viagens de pesquisa.

Em sua primeira estadia, o escritor reuniu-se com autoridades e especialistas, visitou arquivos e deu entrevistas para a imprensa local. Em uma edição do dia 11 de abril de 1967, o jornal *Gambia News Bulletin* anunciava a presença de Haley no país, destacando sua coautoria na *Autobiografia de Malcolm X*, suas entrevistas na *Playboy* e suas reportagens na *Reader's Digest* e *Saturday Evening Post*. O texto do jornal também afirmava que o escritor estava pesquisando a história de seu ancestral africano, capturado na região em 1766. O autor estaria trabalhando nesta pesquisa "nos últimos cinco anos e embora estivesse no país por apenas três dias planejava uma

[172] BELLAGAMBA, Alice. Back to the land of *Roots*: African American tourism and the cultural heritage of the river Gambia. *Cahiers d'Etudes Africaines*, n. 193-194, jun. 2009. p. 456.

viagem mais longa à Gâmbia ainda naquele ano".[173] Não se sabe se a informação do período da pesquisa para *Before This Anger* foi informada pelo próprio escritor. Entretanto, vale assinalar que a data é similar a outras declarações dadas por Haley nas quais ele buscava reforçar que o início de sua investigação para o livro começou em 1962, muito embora esse fato não encontre respaldo na documentação sobre suas atividades anteriores ao ano de 1964.

Ebou Manga teve o auxílio de seu pai, o farmacêutico Alhaji Manga, para organizar um comitê de assistência ao escritor, repassando ao grupo todas as informações e os recursos de que Haley precisava no país. No lobby do *Atlantic Hotel* em Bathurst, Haley foi apresentado ao sindicalista e jornalista Alhaji Alieu Ebrima Cham Joof e seus companheiros ligados ao movimento sindical e nacionalista da Gâmbia, M. E. Jallow, K. O. Janneh e A.B. Sallah. Este encontro foi significativo porque, ao relatar sua história e a razão de sua presença no país, Haley recebeu do grupo mais informações sobre os *griots* que guardavam a memória local por meio da tradição oral: "também me falaram de homens dos quais eu nunca ouvira falar chamados *griots*, que eram como arquivos vivos ambulantes. Uma linha de *griots* conheceria a história de uma aldeia, eles me disseram, ou de um grande clã familiar."[174] Registros apontam que o escritor já havia sido anteriormente informado sobre a existência dos *griots* por Ebou Manga. Neste encontro, Haley também soube que os vilarejos mais antigos do país recebiam o nome das primeiras famílias residentes. A partir do nome *Kin-Tay* fornecido por Haley, foi providenciado um mapa em que foram marcados os vilarejos de Kinte-Kundeh e Kinte-Kundeh-Janneh-Ya, localidades cujos nomes se aproximavam da palavra mencionada pelo escritor. O caminho mais lógico para a busca era localizar um *griot* pertencente ao clã Kinte, que poderia revelar em sua narrativa o elo genealógico que possibilitaria localizar historicamente o Africano.

Alex Haley retornou aos Estados Unidos, após a primeira viagem à Gâmbia, bastante entusiasmado com as informações que conseguiu reunir. Pouco mais de um mês após o seu retorno, o escritor recebeu informações por telefone do alto comissariado gambiano em Londres de que ele deveria retornar ao país, pois uma importante fonte para a sua pesquisa havia sido localizada. A nova viagem foi financiada, sobretudo, com fundos obtidos de suas palestras, que se tornaram bastante frequentes no período. Esta segunda estadia na Gâmbia tem enorme relevância porque foi

---

[173] TOP AMERICAN WRITER HERE ON WORKING VISIT. *Gambia News Bulletin*, 11 abr. 1967. p. 1. (Trad. Do Autor). No original: “for the last five years and although only here for three days, plans to make a longer trip to The Gambia later this year”.

[174] HALEY, Alex. Search for an ancestor. *The Listener*, 10 jan. 1974. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/search-for-an-ancestor/. Acesso em: 15 ago. 2021. (Trad. do Autor). No original: "They also told me about men of whom I had never heard called griots, who were like walking, living archives. A line of griots would know the history of one village, they told me, or of one large family clan."

nela que o escritor se encontrou pessoalmente com o *griot* que lhe permitiu localizar o nome Kunta Kinte como sendo a denominação de seu ancestral mandinga, o que definiu boa parte de suas escolhas narrativas para o livro. Esta experiência marcante no nível pessoal e profissional é sem dúvida explicativa para o pronunciado estilo emocional das narrativas que o escritor produziria sobre o episódio: "Há uma expressão que fala no 'pique da experiência'. É aquele momento de nossas vidas em que nada mais poderá superar as emoções que então sentimos. Passei por isso naquele primeiro dia no interior de um pequeno país da África ocidental"[175].

Em 13 de maio de 1967, Haley retornou à Gâmbia acompanhado de seu assistente George Sims. A localização do *griot* que poderia ajudá-lo em sua investigação veio de um dos membros do comitê local, A.B. Sallah. Um dos funcionários de Sallah, Demba Kinte, era originário da aldeia de Juffure. Neste local vivia seu tio, um velho ancião identificado como um *griot*, cujo nome era Kebba Fofana Kinte. O antropólogo David P. Gamble, especialista em história e cultura das principais etnias que compõem a sociedade gambiana, ao analisar o percurso de Alex Haley em suas duas viagens, afirma que o sobrenome Kinte era bastante comum na Gâmbia:

> Não haveria grande problema em descobrir detalhes do clã Kinte. O chefe distrital do Baixo Baddibu de 1925 a 1948 foi Janko Kinte, anteriormente conhecido como comerciante [...] Havia uma série de Kintes, proeminentes no serviço público e nas profissões docentes.[176]

O escritor, então, subiu o curso do rio Gâmbia em direção à Juffure. A expedição contava com a presença de George Sims, de um grupo de oficiais do país, de intérpretes e músicos, estes últimos necessários para a performance do *griot* na narração dos eventos e da cronologia relacionada ao clã. No trajeto, a embarcação passou pela Ilha James, um importante entreposto fluvial de onde partiam os navios do comércio escravista e que receberia em 2003 o nome de Ilha Kunta Kinte. No local, o escritor visitou as prisões onde eram confinados os escravizados a serem transportados na rota atlântica do escravismo: "Pedi para pararmos ali e caminhei por entre as ruínas, ainda guardadas por um canhão-fantasma. Tive a sensação de que iria retornar pelo tempo a esse período da história africana"[177]. Novamente, o aspecto emocional da visita ao local, que

---

[175] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 518.

[176] GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, 2000. p. 20 Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022. (Trad. do Autor). No original: "There would have been no great problem in discovering details of the Kinte clan. The district Chief of Lower Baidu from 1925 to 1948 had been Janko Kinte, formerly renowned as a trader. [...] There were a number of Kintes, prominent in the civil service and teaching professions."

[177] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 518.

também marcaria a descrição da captura, aprisionamento e travessia atlântica de Kunta Kinte em *Raízes*, destaca-se neste ponto da jornada do escritor.

Haley descreve Juffure em sua chegada como se o povoado tivesse permanecido congelado no tempo ao longo dos séculos: "Como a maioria das aldeias negras do interior, ainda é muito parecida com o que era duzentos anos atrás, as cabanas de lama e os tetos cônicos de colmo"[178]. A localidade, no entanto, era muito mais importante no período do comércio atlântico de escravos como entreposto comercial e foi perdendo sua relevância com o passar dos anos. Por conta disso, a imagem bucólica do povoado, assim como sua própria definição de lugar de origem de Kunta Kinte, tornou-se posteriormente mais um dos elementos controversos da narrativa.

Ao chegar ao local, o escritor foi recebido com curiosidade por seus habitantes e logo em seguida destacou-se entre a multidão um homem já idoso, trajando uma túnica branca e um gorro na mesma cor. Tratava-se do *griot* Kebba Fofana, que ao vê-lo disse ao escritor que este tinha traços semelhantes aos Kintes, especialmente um dos membros do clã chamado Mali[179]. Após uma breve conversa intermediada pelo intérprete, ele deu início ao relato da história do clã: "não era uma conversa, era mais como se um pergaminho estivesse sendo lido"[180]. Haley destaca em *Raízes* que o *griot* relacionava as narrativas de descendência ao estilo bíblico adicionando à genealogia os eventos históricos locais, algo que o próprio escritor emulará na escrita do livro. Kebba Fofana localizou a origem do clã no Velho Mali, onde os ancestrais dos Kintes haviam dominado a metalurgia, tornando-se ferreiros:

> Um ramo do clã fora para o país chamado Mauritânia. E fora da Mauritânia que um filho do clã, cujo nome era Kairaba Kunta Kinte, um marabu ou homem santo da fé muçulmana, viajara por toda a terra conhecida como Gâmbia. Fora primeiro para uma aldeia chamada Pakali D'Ding, ficara ali algum tempo, depois seguira para a aldeia de Jiffarong, e finalmente para Juffure.[181]

Kairaba Kunta Kinte teve dois filhos de sua primeira esposa Sireng, Janneh e Saloum, que fundaram as aldeias de Kinte-Kundah e Janneh-Ya. Com sua segunda esposa, Yaisa, teve um filho, Omoro, que continuou em Juffure casando-se com Kinta Kebba. Com ela teve quatro filhos: Kunta, Lamin, Suwadu e Madi. Neste ponto do relato do *griot*, ocorre a intersecção entre os relatos da família de Alex Haley e a narrativa da tradição mandinga:

---

[178] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 518.
[179] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 113.
[180] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 519.
[181] Ibidem, p. 519.

> Naquele momento, depois de indicar os quatro filhos, ele novamente acrescentou um detalhe e o intérprete traduziu:
>
> – Na ocasião em que os soldados do rei vieram, o mais velho desses quatro filhos, Kunta, saiu da aldeia para cortar madeira…nunca mais foi visto… - E o griot prosseguiu a narrativa.
>
> Fiquei imóvel, como se fosse feito de pedra. Meu sangue parecia ter congelado. Aquele homem, que passara toda a sua vida numa aldeia do interior africano, não tinha condições de saber que acabara de repetir o que eu ouvira ao longo de todos os anos de minha infância, na varanda da casa de minha avó, em Henning, Tennessee…[182]

Haley afirmou ter parado de escutar o relato de Kebba Fofana e a tradução de seu intérprete a partir deste momento porque finalmente havia encontrado o elo que unia a genealogia da tradição mandinga com as histórias do Africano preservadas em sua família. Uma certa agitação toma conta do *griot* que exorta os habitantes do povoado a fazer um círculo em volta do escritor, com danças e canções de significado cerimonial cuja função era, segundo esclarece o próprio Haley no livro, identificá-lo como um semelhante, um membro do clã cujo ancestral fora escravizado e que agora retornava ao seu clã depois de um longo tempo de exílio. Na sequência do encontro com o *griot* e em visita ao povoado de Kinte-Kundeh-Janneh-Ya o escritor descreve a intensidade das emoções vividas na ocasião:

> As expressões eram radiantes e todos gritavam ao mesmo tempo:
>
> – *Mister Kinte! Mister Kinte!*
>
> Vou dizer-lhes uma coisa: sou um homem. Um soluço começou lá pelos tornozelos, foi subindo e me dominou inteiro. Levei as mãos ao rosto, chorando como não fazia desde que era criança.[183]

A visita a Juffure e seus habitantes e o encontro com Kebba Fofana tornou-se, para Alex Haley, um momento crucial de sua imaginação narrativa. Pode-se afirmar que o entrelaçamento entre uma experiência subjetiva emocional, ligada à ancestralidade e a memória, e o objetivo de construir uma narrativa envolvente, levou o escritor a aceitar o relato do *griot* como a prova cabal de que sua busca havia chegado ao fim. Aqui, de maneira bastante evidente, a investigação que se aproximava de um certo rigor da pesquisa histórica dá lugar à imaginação narrativa. É importante destacar que essa experiência emocional do escritor, repetida explicitamente em suas falas públicas e textos, é ocasionalmente lembrada nas diversas análises sobre *Raízes* com um viés crítico negativo. De modo geral, essa descrição emotiva parece ser percebida mais como um mecanismo

---

[182] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 520.

[183] Ibidem, p. 522.

retórico e estilístico do que um registro genuíno, mesmo que exagerado, de uma experiência que, em se tratando do profundo trauma da ancestralidade afro-americana calcada na escravidão, poderia ser bastante plausível.

Em uma das várias anotações manuscritas esparsas no processo de escrita de *Raízes*, Haley descreve as características dos *griots*: "O griot incorpora entretenimento. Ele era o contador de histórias, o portador de notícias. Ele era a televisão do seu tempo. De suas histórias desenvolveram os menestréis, os mímicos, o coro, os malabaristas, os bufões"[184]. Esta descrição é reveladora das características do *griot* que mais atraíram o autor em seu encontro. Dentre essas, destacam-se a capacidade de prender a atenção do público espectador que ouve seus relatos, talento que Haley desenvolveu com certa habilidade em seus anos de jornalismo e nas diversas palestras ministradas pelo país para divulgar a *Autobiografia de Malcolm X* e sua própria obra. O apego à narrativa de Kebba Fofana fez com que o escritor não considerasse outras fontes para assegurar sua descoberta. Outra decisão passível de crítica foi não se aprofundar, mesmo que superficialmente, no complexo universo da tradição oral africana, sobretudo no que diz respeito aos vários tipos e linguagens de representantes religiosos e *griots*.

Um dos maiores especialistas na tradição oral africana, o malinês A. Hampaté Bá em seu texto *A Tradição Viva*, discorre sobre a fidedignidade da memória individual e coletiva e sobre a importância e o poder da palavra nessas sociedades orais. Ao apresentar uma descrição dos mestres tradicionalistas africanos e refletir sobre a autenticidade da transmissão oral, ele propõe uma distinção entre os chamados *tradicionalistas-doma* para quem o respeito à verdade é uma prerrogativa ritual e religiosa, e os trovadores ou contadores de histórias:

> Não se deve confundir os tradicionalistas-doma, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores e contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos *Dieli* (griots) ou dos *Woloso* ("cativos de casa"). Para estes, a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. "O griot" como se diz - "pode ter duas línguas".[185]

---

[184] HALEY, Alex. Cousin Georgia material. Alex Haley Collection, Hoffmann Family Library, Goodwin College, caixa 4, anotações manuscritas, arquivo geral alfanumérico. (Trad. do autor). No original:"Griots embodies entertainment. He was the storyteller, carrier of news. He was the television of his time. Out of his stories developed the minstrel men, the mimes, the chorus, the jugglers, the jesters."

[185] BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 178. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249 Acesso em: 20 out. 2020.

Em seu encontro com Alex Haley, Kebba Fofana parece incorporar muito mais a figura de um trovador ou contador de histórias, não se atendo à autenticidade esperada em uma reconstituição genealógica, algo que Alex Haley não questionou por não se aprofundar com maior detalhe neste universo da tradição oral na cultura mandinga. Fofana, na verdade não era um genuinamente um *griot*, que em mandinga também era chamado de *jali*, "um membro de uma das linhagens endogâmicas cuja função tradicional é entreter, louvar, preservar e recitar histórias de famílias e do estado."[186] Ele tinha ligações com uma família de onde provinham os imãs[187] de Juffure e, por não revelar uma vocação para a liderança religiosa, esteve muito mais vinculado às atividades de percussionista e contador de histórias, uma espécie de *griot* amador.

Jan Vansina, apontado como a autoridade acadêmica que traduziu os termos mandingas que sobreviveram na tradição oral familiar de Haley, comentou sua percepção à investigação da tradição oral gambiana efetuada por Haley:

> Quando, em 1974, li os primeiros relatos de Haley na *Playboy* e no *Reader's Digest* sobre como ele obteve a história da captura de seu ancestral na aldeia gambiana de Juffure, pensei que a história poderia muito bem ser uma invenção impingida a ele por empresários locais, pois Haley foi imprudente o suficiente para deixar ser conhecido o que ele desejava descobrir.[188]

Em um esforço para explorar as fontes históricas de tradição oral utilizados por Alex Haley, notadamente o depoimento de Kebba Fofana, o historiador Donald R. Wright buscou fazer entrevistas com o *griot* e outros habitantes de Juffure em 1974. Wright revelou que, na ocasião, Fofana esteve muito mais inclinado a explorar a narrativa sobre Kunta Kinte do que propriamente fazer um longo relato genealógico sobre o clã. Investigando entre os habitantes quais eram os informantes mais versados na história local, o nome de Fofana não foi mencionado: “Afinal, os falantes de mandinga do baixo Gâmbia sabem quem conhece melhor sua história, especialmente no nível das aldeias. Como informante, Fofana – nem *griot* e tampouco um ancião muito respeitado – era claramente de segunda categoria”[189].

---

[186] WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa.* Vol. 8, 1981. p. 208.

[187] Na religião muçulmana, imã é o título que designa o sacerdote que se encarrega das preces na mesquita.

[188] VANSINA, Jan. *Living with Africa*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. p. 210. (Trad. do Autor). No original: "When in 1974 I read the first accounts by Haley in Playboy and the Reader's Digest about how he had obtained the tale of the kidnapping of his ancestor in the Gambian village of Juffure, I thought that the story could well be a fabrication foisted on him by local entrepreneurs, for Haley had been imprudent enough to let it be known what it was that he wanted to discover."

[189] WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa.* Vol. 8, 1981. p. 209.

Wright aponta que em um de seus encontros com Fofana, o ancião contou-lhe uma outra versão mais elaborada sobre Kunta Kinte. Nessa versão o jovem, após ser capturado, ficou preso na Ilha James por seis anos antes de ser enviado aos Estados Unidos, o que alteraria consideravelmente as datas consideradas por Alex Haley para a travessia atlântica do ancestral africano. Donald Wright também destaca o real papel de um historiador oral na sociedade mandinga que não necessariamente deveria recordar claramente a genealogia de um clã ou os fatos históricos tal como ocorreram. Por serem dependentes das famílias mais proeminentes, seu papel era o de "entreter, elogiar membros das famílias patronas e, talvez o mais importante, rememorar e recitar o tipo de coisa que essas famílias desejavam que os outros ouvissem."[190] Nesse sentido, certas linhagens genealógicas eram até mesmo inventadas para sedimentar conexões de parentesco que justificassem posições de poder, sendo posteriormente absorvidas como histórias oficiais.

Wright também enumera uma série de erros primários cometidos por Alex Haley na etapa africana de sua pesquisa. O primeiro deles foi mencionar em detalhes sua história ao comitê das autoridades gambianas, informação que foi repassada a Kebba Fofana e outros *griots* ávidos por revelar o elo genealógico. Desta forma, o escritor "nunca poderia saber se o que ouviria de um informante seria um eco de sua própria história, recontada a ele com acréscimos e embelezamentos, ou um relato transmitido localmente ao longo das gerações."[191] Como já mencionado, em sua entrevista concedida em 1974, o *griot* revelou a Wright que Kunta Kinte foi enviado aos Estados Unidos após permanecer preso na Ilha James. Fofana não soube responder como tomou conhecimento de tal informação sobre o destino do jovem mandinga, que provavelmente acrescentou em seu próprio relato. Naquele mesmo ano, a história de Alex Haley já havia sido bastante absorvida pelos contadores de histórias locais.

Outro equívoco foi também fundamentar a narrativa com base apenas em uma fonte da tradição oral, representada pelo relato de Kebba Fofana. É importante mencionar as evidências das solicitações realizadas para que Bakari Sidibe, especialista no registro e guarda da tradição oral do Arquivo Nacional Gambiano, registrasse outros relatos de membros da família Kinte. Sidibe entrevistou Fofana novamente, gravando o relato, além de incluir o *griot* Sherif Jebarteh e outros anciãos membros da família Kinte.[192] Esses registros foram enviados a Haley e ignorados pelo

---

[190] WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa.* Vol. 8, 1981. p. 211. (Trad. do autor). No original: “to entertain, to praise members of their patron families, and, perhaps most importantly, to remember and recite kinds of things their patrons wanted others to hear.”

[191] Ibidem, p.211. (Trad. do autor). No original: “could never know if what he would be hearing from an informant would be an echo of this own story, retold to him with additions and embellishments, or a story handed down locally over the generations.”

[192] Ibidem, p.212.

escritor. Eles não são mencionados em palestras e textos que o autor produziu antes da publicação de *Raízes* e nem mesmo no próprio livro. Possivelmente a razão para esta decisão reside no fato de que as datas apresentadas nessa nova leva de registros orais não se adequaram à cronologia com a qual Alex Haley trabalhava àquela altura. Ou seja, esses relatos destoavam das fontes documentais britânicas e estadunidenses que permitem estabelecer uma possível data para a travessia atlântica de Kunta Kinte.

No relato de Kebba Fofana a Alex Haley foi mencionado o pano de fundo histórico do desaparecimento de Kunta Kinte. O fato teria ocorrido "no tempo em que os soldados do rei vieram"[193]. Este é o elemento na narrativa que o autor utiliza para justificar a data de 1767 como sendo o ano da captura de Kunta Kinte pelos mercadores escravistas, tal como ele descreve:

> Fui para Londres. Na metade de uma segunda semana de pesquisas de unidades militares inglesas durante a década de 1760, finalmente encontrei a referência que procurava. Os "soldados do rei" só podiam ser de uma unidade chamada "as tropas do Coronel O'Hare", que fora despachada de Londres em 1767 para guarnecer o Forte James, no rio Gâmbia. O *griot* não errara![194]

A própria tradução deste trecho da narrativa feita pelo intérprete, no entanto, também é controversa. Donald Wright afirma que Fofana não conhecia a língua inglesa. O termo mandinga para se referir a rei é *mansa*: "se Fofana disse '*mansa sofalu*', ele estaria quase que certamente se referindo aos soldados a cavalo do *mansa* de Niumi, que ocasionalmente entravam na região e causavam problemas aos habitantes de certas aldeias"[195], afirma o historiador. Caso a tradução realmente fizesse referência a presença de soldados europeus, essas incursões podem ter ocorrido em diferentes datas e não especificamente aludem às tropas do Coronel O'Hare mencionados pelo escritor. Assim, a afirmação de Haley segundo a qual os registros "só podiam ser" relacionados aos soldados ingleses permite exemplificar a estratégia de adequar os fatos e evidências documentais de sua pesquisa à cronologia e a forma da narrativa criada para sua obra. Sobre o tema, Wright adiciona uma informação relevante ao mencionar que no relato dado a Bakari Sidibe e na entrevista concedida ao próprio Wright em 1974, Kebba Fofana não menciona a frase "na ocasião em que os soldados do rei vieram", como narra Alex Haley. Considerando que os *griots* tendem a recitar a história genealógica das famílias utilizando frases e palavras idênticas, é curioso que este trecho

---

[193] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 523.

[194] Ibidem, p. 523

[195] WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa.* Vol. 8, 1981. p. 213. (Trad. do Autor). No original: "if Fofana had said, 'mansa sofalu', he would almost certainly have been referring to the horseback-riding soldiers of the mansa of Niumi, who occasionally rode in and caused difficulties for residents of some villages."

específico não tenha se repetido na nova performance do *griot* ao narrar o destino fatídico de Kunta Kinte.

Ainda em Londres, na descrição apresentada em *Raízes,* Haley prossegue em uma exaustiva busca nos arquivos do Lloyds Company para localizar o nome do navio negreiro que teria transportado Kunta Kinte para Annapolis, Maryland. Essa descoberta é narrada de modo similar às descrições de suas explorações no Arquivo Nacional dos Estados Unidos em que a persistência pessoal é coroada com a descoberta do importante traço documental. Desse modo, no evento apresentado ao leitor, o protagonismo do narrador/autor se destaca. Há, no entanto, uma versão menos emocionante. Com base em uma correspondência enviada por Haley ao gambiano Cham Joof, o historiador Matthew Delmont afirma que a descoberta da embarcação de nome *Lord Ligonier*, no qual ocorreu a travessia atlântica de Kunta Kinte, foi realizada por um pesquisador da *Reader's Digest* que trabalhava nos arquivos londrinos em nome de Alex Haley[196].

O documento encontrado informava que o *Lord Ligonier* partira da foz do rio Gâmbia em 5 de julho de 1767. O capitão do navio, Thomas E. Davies, conduzia a embarcação com destino a Annapolis, Maryland. Haley relacionou esta data ao ano em que "os soldados do rei vieram", da maneira que Kebba Fofana havia mencionado. O escritor prossegue a busca e o cotejamento das fontes documentais, retornando aos Estados Unidos para confirmar, por meio de um registro da Biblioteca do Congresso em Washington, que o *Lord Ligonier* havia atracado no porto de Annapolis, Maryland, em 29 de setembro de 1767. Na sequência, pesquisas do autor em arquivos da imprensa em Annapolis revelam anúncios publicados *Maryland Gazette* com a venda de escravos trazidos no navio. Em uma das coincidências mobilizadas para reiterar o caráter quase místico da empreitada literária, o escritor encontra-se então em Annapolis no mesmo dia do mês em que, dois séculos antes, Kunta Kinte teria desembarcado nos Estados Unidos:

> A 29 de setembro de 1967, eu não poderia estar em qualquer outro lugar do mundo que não no cais de Annapolis. E era justamente lá que eu estava, duzentos anos depois do Lord Ligonier ter aportado ali. Contemplando o mar, observando aquelas águas que meu ancestral africano atravessara, não pude deixar de chorar. [197]

Antes de viajar à Gâmbia, Haley havia realizado investigações nos arquivos na Virgínia que revelaram informações de venda de um escravo chamado Toby, pertencente a John Waller, para seu irmão William em 1768. William era proprietário de uma fazenda localizada no Condado de

---

[196] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 60.
[197] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.524.

Spotsylvania, também na Virgínia. Nas histórias repetidas na família do escritor, o Africano teria relatado que, uma vez aprisionado, havia chegado naquele país por um lugar chamado "Naplis", nome relacionado por Alex Haley a Annapolis, que seria estabelecido como porto de desembarque de Kunta Kinte. Em seus cálculos, ele teria chegado nos Estados Unidos um ano antes dessa transação. "*Massa* Waller"[198] – nome presente nos relatos sobre o Africano – teria sido William Waller, que adquiriu o escravo Toby de seu irmão John. Para Alex Haley, este escravo Toby que rechaçara seu nome de escravizado em terras americanas, era Kunta Kinte.

Finalmente, para que a cena descrevendo a visita de Alex Haley a Annapolis nas últimas páginas de *Raízes* pudesse produzir o efeito desejado no leitor, o autor submeteu totalmente suas descobertas documentais às necessidades fundamentais do enredo. Os incontáveis problemas de análise de fonte e de investigação historiográfica que saltam aos olhos no empreendimento de feitura do livro só podem apontar para uma invenção narrativa que tem, evidentemente, base em alguns eventos e personagens históricos.

2.4. O *griot* do Tennessee: o contador de histórias Alex Haley e seu público

Após a publicação da *Autobiografia de Malcolm X*, Alex Haley passou a ser convidado com certa frequência para falar em público sobre o livro e também para relatar sua experiência de proximidade com o líder do nacionalismo negro. A convivência com Malcolm X permitiu ao escritor acompanhar algumas das falas públicas, além de testemunhar o estilo único na conexão do líder muçulmano com o seu público. A essas qualidades carismáticas, Haley adicionou o seu talento natural como narrador aliado a um estilo bem-humorado que agradava o público e que foi sendo aprimorado com o passar dos anos.

Outro elemento relevante foi sua participação em entrevistas para a imprensa escrita, programas de rádio e aparições televisivas. É importante apresentar esse período de intensas falas públicas e colaborações na imprensa que precederam a publicação de *Raízes* porque, na realidade, a própria escrita do livro foi fortemente influenciada por esse processo. O escritor levou mais de 10

---

[198] "Massa" é uma corruptela do termo "master", palavra utilizada pelos escravizados do sul dos Estados Unidos se referiam aos seus senhores. Na tradução brasileira, cujo título é *Negras Raízes*, o termo permaneceu em seu idioma original, tal como explica o tradutor: "Kunta Kinte aprende que o dono da plantação e sua esposa são o "massa" e a "missis". Uma adaptação fácil seria "sinhô" e 'sinhá'. Mas acontece que 'massa' possuía uma aplicação muito ampla para os negros americanos, servindo para todos os homens brancos, à exceção dos *poor crackers*, os brancos do sul, que não tinham escravos e trabalhavam a terra pessoalmente. Soaria bem ao leitor brasileiro falar-se de uma "reunião de sinhôs" ou no "sinhô Washington"? Por isso, o tradutor preferiu manter "massa". Cf. HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. VI (Nota original do Tradutor).

anos entre a sua decisão de explorar a narrativa ancestral de sua família até a efetiva publicação da obra, ocorrida em 1976. As interações com o público propiciaram o surgimento de novas ideias e de certa forma ditaram o ritmo da narrativa na medida em que o autor percebia quais eventos ou situações descritas encontravam eco na reação de seu público. Por fim, a produção de *Raízes* foi acompanhada por um aspecto comercial como indicam as estratégias de divulgação do futuro livro. Foi o esforço sem precedentes de propaganda feita pelo seu próprio autor que contribuiu para a formação prévia de um público leitor. Esse período de divulgação da futura obra, entretanto, teve seu lado problemático já que foi uma das principais causas do atraso entre o período de assinatura para a produção do livro (1965) e sua publicação (1977).

O assassinato de Malcolm X e a publicação da *Autobiografia* ocorreram concomitantemente a mudanças importantes no movimento negro dos Estados Unidos. Como já exposto no início deste capítulo, os anos de 1964 e 1965 foram marcados por uma série de revoltas urbanas em bairros negros de importantes cidades do país, no contexto das instabilidades sociais geradas pelas esperanças não concretizadas com a promulgação das leis dos Direitos Civis. O movimento *Black Power* nasce em meio a esse quadro social em que as ações pacíficas de desobediência civil – que eram o corolário do Movimento pelos Direitos Civis – perdem espaço para uma perspectiva mais combativa para a ação negra, com clara inspiração nas ideias de Malcolm X. Assim, a figura de Martin Luther King passa a dividir o espaço simbólico de referência no movimento negro com lideranças como Stokely Carmichael e Willie Ricks e posteriormente Huey Newton, Elaine Brown e Bobby Sealy, dos Panteras Negras, entre outros[199].

O nacionalismo negro na visão do movimento *Black Power* era bem distinto dos postulados de Markus Garvey (retorno à África) e de Elijah Muhammad e da NOI (a criação de um estado autônomo negro em algum lugar no território dos Estados Unidos). Seu objetivo era atingir as estruturas da sociedade, em uma coalizão entre nacionalistas negros de esquerda, países do Terceiro Mundo e brancos progressistas. Como aponta o historiador Peter Novick:

> Mas acima de tudo, o nacionalismo negro era cultural. Era uma insistência na singularidade da experiência negra americana, na qual os negros constituíam "uma nação dentro da nação". No mínimo, como ocorre em todos os protonacionalismos,

[199] Para uma análise mais aprofundada sobre o contexto do surgimento e desenvolvimento do movimento Black Power, ver PENIEL, E. Joseph. *The Black Power movement: rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova York: Routledge, 2006.

> o *black power* significa que os negros, e não os brancos, devem ter o poder de definir e interpretar a história negra.[200]

Essa pressão social por mudanças alcançou também o ambiente universitário. Estudantes, muitos deles identificados com as perspectivas mais combativas e anti-integracionistas do movimento negro, começaram a demandar a inclusão de disciplinas sobre história e cultura afro-americana nas universidades. Personalidades afro-americanas passaram a ser convidadas com maior frequência para palestras e debates em centros universitários e boa parte dos convites para apresentações públicas de Alex Haley foram feitas no contexto dessa nova demanda. A coautoria na *Autobiografia de Malcolm X* qualificava o autor como uma personalidade em destaque no período.

Contudo, vale assinalar um aspecto irônico na participação do escritor nesses fóruns públicos que tinham como objetivo valorizar a cultura afro-americana e a história negra nos Estados Unidos. Tendo em vista que eles se tornaram mais frequentes com o espírito mais combativo que era próprio daquele momento histórico, as posições políticas conservadoras e assimilacionistas do escritor, simpático à integração e a uma abordagem menos conflituosa da questão racial, poderiam colocá-lo em situações menos confortáveis diante do público universitário. Sua desenvoltura nestas comunicações públicas foi capaz de contornar a questão como indica o aumento no número de palestras com o passar dos anos. Como afirma Robert Norrell:

> Haley oferecia uma expressão mais suave e palatável do nacionalismo negro. Se Carmichael e Brown deram voz à revolta negra contra os brancos, Haley expressava o orgulho pela família negra e a conexão com a África e os africanos que sempre foi central na ideologia[201].

A partir de 1967, essas apresentações públicas passaram a ocupar uma parte importante da rotina do escritor, principalmente após as duas viagens à Gâmbia. Apenas neste ano, Haley proferiu vinte palestras. Esse número aumentou para quarenta em 1968, cinquenta e seis em 1969 e cinquenta e nove em 1970.[202] No início os temas estavam diretamente relacionados a aspectos da

---

[200] NOVICK, Peter. *That noble dream: the objectivity question and the American historical profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 474. (Trad. do Autor). No original: "But above all, black nationalism was cultural. It was an insistence on the distinctiveness of the American black experience, that blacks constituted 'a nation within a nation." At a minimum, as with all proto-nationalisms, 'black power' means that blacks rather than whites should have the power to define and interpret black history."

[201] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 123. (Trad. do Autor). No original: "Hakey offered a softer and more palatable expression of black nationalism. If Carmichael and Borwn gave voive to the black anger against whites, Haley expressed pride in the black family and the connection to Africa and African peoples that had always been central to the ideology."

[202] Ibidem, p. 122.

questão racial, e à história da produção da *Autobiografia* e aos anos de convivência com Malcolm X. Aos poucos Haley foi apresentando ao público o seu projeto *Before This Anger*, compartilhando os detalhes de sua história familiar e de sua pesquisa genealógica. Com o passar do tempo, a história de seu ancestral africano e a sua jornada de pesquisa para transformá-la em um livro tornaram-se o tema fundamental dessas aparições. O ganho financeiro com as palestras era um auxílio relevante para alguém que frequentemente enfrentava dificuldades financeiras.

Em um texto sobre a exibição da minissérie *Raízes* em 1977 para a revista *The Black Scholar*, o jornalista Chuck Stone se refere a Alex Haley como o "*griot* do Tennessee", que "teve sucesso desenrolando meticulosamente o cordão umbilical que se estendia por uma distância torturante da África à América"[203]. A analogia proposta por Stone, que aproxima o escritor a um *griot*, é uma imagem poderosa que de fato também é frequente nas biografias e em alguns estudos sobre sua obra, por ser obviamente bastante apropriada. Assim, ao recontar sua história inúmeras vezes para públicos distintos, Haley passou a repetir a mesma tradição de Kebba Fofana Kinte, o suposto *griot* para quem a beleza da narrativa era mais importante do que a veracidade dos fatos a ela atrelados. Afinal, essas intervenções públicas foram marcadas pelo esforço de entreter ao máximo os seus ouvintes, o que também colaborava para a finalidade de conquistar seus futuros leitores. A aproximação à tradição oral africana também pode ser percebida no esforço de Haley em reposicionar eventos em uma sequência que buscava enriquecer seu relato, ao salientar encontros fortuitos, inspirações intuitivas em direção a determinadas fontes e descobertas surpreendentes. O caráter emotivo das experiências de reencontro com o passado também é destacado.

A busca precursora do escritor por seu ancestral mandinga em terras africanas e a própria preservação de suas memórias pela tradição oral no seio familiar já eram elementos com potencial para atrair a audiência e futuros leitores. Mas, muito mais um contador de histórias do que um historiador treinado em seu ofício, Alex Haley se afastou do relato de uma pesquisa exaustiva e metódica, aproximando-se de maneira irônica daqueles *griots* exemplificados por Hampaté Bá para quem o compromisso com a verdade abria fendas imaginativas para o objetivo fundamental de entreter seu público. Ao falar sobre os preparativos para a publicação de *Raízes* em um artigo veiculado em julho de 1976 no jornal *The New York Times*, o jornalista Michael Kirichorn apontou esse paralelo entre a tradição oral explorada pelo autor e sua continuidade por meio de suas palestras. A narração de seu encontro com a ancestralidade recuperada em Juffure,

---

[203] STONE, Chuck. Roots: an electronic orgy in white guilt. *The Black Scholar*, vol. 8, n. 7, mai 1977, p. 40. (Trad do Autor). No original: "The griot from Tennessee succeeded, painstakingly unraveling the umbilical cord that had stretched a tortured distance from Africa to America."

> é o momento eletrizante no monólogo que Haley transmitiu a milhares de pessoas, principalmente em campi universitários. Por meio de suas palestras, Haley criou sua própria tradição oral. A história de sua ancestralidade é tão intimamente a sua própria história que Kunta Kinte parece quase seu contemporâneo; pedaços de narrativa são encadeados durante sua conversa.[204]

Alex Haley tinha um talento reconhecido ao falar em público de modo afável, envolvendo aos poucos os seus ouvintes por meio de comentários espirituosos e algumas anedotas de sua própria trajetória pessoal. O historiador e romancista Richard Marius, que também era originário do Tennessee, destacou que o escritor "sempre subiu ao palco com um ar de modéstia. Encarava seu público com uma brilhante reserva e falava em um tom barítono coloquial, relatando histórias de sua infância"[205]. Essa facilidade na comunicação pessoal mostrou-se proveitosa quando o escritor buscava fazer o *pitching* de seu projeto de *Before This Anger* com os representantes da Doubleday e posteriormente para a adaptação televisiva de *Raízes* com os produtores David Wolper e Stan Margulies. A habilidade do escritor como contador de histórias surpreendeu os produtores, que ficaram fascinados em seu primeiro encontro para negociar os direitos para adaptação da obra. Wolper registrou sua admiração e encanto com a personalidade do escritor e Margulies afirmou que todos ficaram boquiabertos ao ouvi-lo falar[206].

Como mencionado, esse longo período de conferências públicas foi algo que influenciou, em alguma medida, as decisões narrativas para a escrita de *Raízes*. Haley constantemente recebia informações sobre fontes para a pesquisa genealógica de seus antepassados escravizados ou informações históricas sobre determinados períodos ou personagens que alteravam descrições ou relatos prévios. No entanto, ao narrar a mesma história para públicos distintos e explorar as dúvidas e comentários surgidos ao final de cada evento, o escritor encontrou uma ferramenta eficaz para aprimorar o seu processo de criação, como afirmou o escritor e roteirista Frank Chin: "Me parece um modo de dizer que as reações dos outros o obrigam a refinar e aperfeiçoar a precisão emocional

---

[204] KIRICHORN, Michael. A saga of slavery that made the actors weep. *The New York Times*. New York, 27 jun.1976, p. 47. Disponível em: https://www.nytimes.com/1976/06/27/archives/a-saga-of-slavery-that-made-the-actors-weep-a-moving-saga-of.html . Acesso em: 14 nov. 2021. (Trad. do autor). No original: "is an electrifying moment in the monologue that Haley has delivered before more than a thousand audiences, mostly on campuses. Through his lecturing, Haley has created an oral tradition of his own. The story of his ancestry is so intimately Haley's own story that Kunta Kinte seems almost his contemporary; bits of the narrative are threaded through his conversation."

[205] MARIUS, Richard. Alex Murray Palmer Haley. *Tennessee Encyclopedia,* 2017. Disponível em: https://tennesseeencyclopedia.net/entries/alex-murray-palmer-haley/ . Acesso em 15 de janeiro de 2022.

[206] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 46.

e histórica. Obviamente, você ainda está pesquisando e sondando a si mesmo e ao seu material em busca de significados pessoais, assim como ramificações culturais e históricas"[207].

Dos fóruns universitários e outros espaços públicos onde sua presença atraía um número considerável de interessados, o escritor conseguiu expandir o alcance de sua narrativa para a imprensa escrita, além de aumentar sua presença em programas de rádio e televisão. Em 16 de julho de 1972, a edição dominical da revista do *The New York Times* publicou o artigo *My Furthest Back Person – "The African"* (*Minha pessoa mais distante – "O Africano"*). No texto, Haley reproduzia a história frequentemente apresentada em suas palestras, desde sua infância em Henning até sua jornada de pesquisa pelos arquivos americanos e ingleses. O artigo também relatava as experiências das duas viagens à Gâmbia e de seu retorno aos Estados Unidos no passando pelo mesmo local em que seu ancestral havia desembarcado de um navio negreiro. A publicação do *The New York Times* foi bastante significativa por colocar em evidência a nível nacional a história que estava sendo escrita pelo autor, além de apresentar detalhes de sua pesquisa que eram até aquele momento apenas de conhecimento de quem havia presenciado suas conferências. Haley já havia publicado na imprensa algumas informações sobre a pesquisa de seus ancestrais na revista *Tuesday Magazine* em outubro de 1965. Este artigo, no entanto, não trazia as informações adicionais sobre a viagem à Gâmbia e descobertas posteriores à data de publicação.

Ainda em 1972, o escritor decidiu alterar o título do futuro livro de *Before This Anger* para *Raízes.* Em uma correspondência para amigos, justificou sua decisão:

> Inúmeras boas razões. Uma, principalmente, é que quanto mais escrevi, mais me impressionou que há muito mais na saga negra do que o tópico "Revolta". E o novo título, "Raízes" é mais genérico entre a humanidade, e eu vejo este livro, realmente, como uma espécie de fatia negra da saga humana.[208]

O novo título, como o próprio autor afirma, tem uma conotação mais abrangente para o tema que, a despeito de sua especificidade étnico-racial, busca alcançar um público amplo. Buscava-se desta forma atingir os afro-americanos, os leitores brancos e outros leitores das mais variadas

---

[207] CHIN, Frank. Correspondência a Alex Haley. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 63. (Trad. do autor). No original: "[This] Seems to me to be a way of saying that the reactions of others forces [*sic*] you to refine and perfect both historical and emotional accuracy. Obviously you're still searching and probing yourself and your material for meanings, personal meaning as well as historical and cultural ramifications."

[208] HALEY, Alex. Correspondência para Elaine e Wally Wiser. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 67. (Trad. do Autor). No original: "Numerous good reasons. One, primarily, the more I have written, the more it has impressed itself upon me that there is so much more to the black saga than the topical 'Anger'. And the new title, 'Roots' is more generic among mankind, and I see this book, really, as a kind of the black slice of the human saga".

origens étnicas que estão na base da formação da sociedade americana. Haley já estava ciente de que ao abordar a questão da busca pela ancestralidade e da pesquisa genealógica e ao narrar a história da própria família, estava se debruçando sobre um tema universal de fácil conexão com o público. Assim, a já mencionada febre pela busca das origens étnicas que se espalhou pelos Estados após o Movimento pelos Direitos Civis deve muito de seu florescimento à pesquisa e ao livro de Alex Haley. Nesse sentido, é possível afirmar que a obra de Haley também se constituiu como importante elemento na crítica do mito do *melting pot* e seu direcionamento para uma identidade nacional comum.

Embora a maioria das palestras feitas por Alex Haley tenha ocorrido em ambientes universitários, a relação do escritor com o ambiente acadêmico não se aprofundou no período, revelando também uma inconfessável reserva de diferentes especialistas do ramo historiográfico que, após a publicação de *Raízes*, engrossariam o coro dos avaliadores críticos de sua obra. O escritor não tinha nenhuma formação acadêmica na área de pesquisa histórica e lhe faltavam as credenciais profissionais que pudessem legitimar seu esforço e marcar uma posição nesse campo de atuação, o que também não era sua intenção. Naturalmente que os efeitos dessa lacuna profissional já haviam se revelado nos problemas metodológicos de suas pesquisas nos Estados Unidos, Inglaterra e na própria Gâmbia.

Ao compartilhar a história de sua busca nas palestras fez pelo país, Haley também passou a ser convidado para congressos sobre genealogia e também a ministrar aulas sobre história afro-americana ainda que não tivesse formação adequada para tanto. Uma experiência marcante desse período foi a sua presença no Hamilton College, onde conheceu o jovem gambiano Ebou Manga. Robert Norrell afirma que as aulas do escritor "não cobriam nenhum tema da ementa da faculdade e ele não seguia um calendário regular de ensino; o que ele ensinava era *muito mais uma aula sobre Alex Haley*"[209]. Esses convites também estavam relacionados à demanda crescente por especialistas negros nas universidades do país, principalmente na área da cultura e história afro-americana. Em junho de 1973 o escritor foi um dos conferencistas na *The National Archives Conference on Federal Archives as Sources for Research on Afro-Americans* (Conferência dos Arquivos Nacionais sobre Arquivos Federais para Pesquisa em Afro-americanos), que divulgou sua fala na publicação *Afro-American History: Sources for Research* (História Afro-americana: fontes de pesquisa). No final de sua fala relatando a experiência de sua pesquisa genealógica, ele afirma

[209] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p.127. (Trad. do autor). No original: “did not cover any subject in the college catalogue, and he did not hold class on a regular teaching schedule: what he taught was ‘really more a class in Alex Haley’.”

> Mais histórias da descendência da família negra espalharão a consciência de que a história negra não é apenas um grito eufemístico por parte de um povo que tenta fazer algum caso falacioso para si mesmo, mas que a história negra é uma questão de verdade disciplinada, documentada e dedicada.[210]

É interessante observar que a defesa do rigor acadêmico de Haley não foi acompanhada de menções frequentes, em suas conferências, a intelectuais ou escritores que abordaram o tema da escravidão ou das relações raciais, tais como Carter G Woodson (considerado o "pai da história negra" nos Estados Unidos), W.E.B. DuBois, Langston Hughes, Richard Wright, Waters E. Turpin ou C. Eric Lincoln, autor de *The Black Muslims in America* (1961), que inclusive era amigo do escritor[211]. O conhecimento pouco aprofundado de Haley sobre os principais nomes na área das ciências humanas que se debruçaram sobre o passado do escravismo e seus efeitos nas relações raciais no país fez com que frequentemente ele atribuísse à sua pesquisa no campo da genealogia familiar e na escrita de *Raízes* um aspecto ilusório de ineditismo. Por exemplo, em uma carta a seu editor na *Reader's Digest*, ele manifestou essa percepção exagerada de pioneirismo afirmando que seu livro era a "primeira história negra compilada, organizada, documentada e (mais importante) humanizada"[212].

O fato é que, tal como menciona o historiador Matthew Delmont, importantes obras anteriores à publicação de *Raízes* já tinham como objeto o tema da ancestralidade africana como, por exemplo, *Africa: Land of My Fathers* (1964), de Era Bell Thompson ou *African Journey* (1945), de Eslanda Goode Robeson, esposa do ator Paul Robeson. A trajetória da família negra no período da Guerra Civil reconstruída a partir da transmissão de relatos orais foi o cerne do romance *Jubilee*, de Margaret Walker publicado em 1966. Na verdade, o avanço que Haley produziu com sua obra foi o de expandir, como nunca havia sido feito no país, o amplo conhecimento sobre aspectos importantes da história dos afro-americanos por meio de suas palestras, a publicação de seu livro e sua adaptação para a televisão.

---

[210] HALEY, Alex. Genealogy of Afro-Americans. In: CLARKE, Robert L (Org.). *Afro-American History: Sources for Research.* Washington DC: Howard University Press, 1988. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/11/genealogy-of-afro-americans/ Acesso em: 18 dez. 2021. (Trad. do Autor). No original: "More stories of black family lineage will spread an awareness that black history is not just some euphemistic cry on the part of a people trying to make some spurious case for themselves, but that black history is a matter of disciplined, documented, dedicated truth".

[211] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 73.

[212] HALEY, Alex. Correspondência para Fulton Oursler Jr. apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 73. (Trad. do Autor). No original: "first really collated, organized, documented and (most importantly) humanized Black History."

Por fim, o atraso nos mais de 10 anos que o escritor levou para concluir *Raízes* não foi ocasionado apenas pelos anos de pesquisa ou pelas várias apresentações públicas feitas pelo escritor no período, que consumiram vários dias na rotina de escrita. Com pouca disciplina no processo de criação e nas pesquisas que efetuava para que o livro pudesse ter o máximo de acuidade histórica, o escritor viu-se preso em um dilema. Tratava-se da necessidade de equilibrar o trabalho de pesquisa (arquivística e bibliográfica), a rotina de conferências que lhe propiciavam recursos financeiros e o processo de escrita para concluir a obra. A publicidade sobre o livro feita nas várias palestras proferidas em diferentes localidades do país fez com que parte do público ficasse ansioso para sua publicação. Contudo, devido aos longos anos de divulgação de uma obra que não ficava pronta, muitos passaram a duvidar de que ela de fato se concretizasse. O contrato para o livro com a Doubleday havia sido assinado em 1965 e Paul Reynolds sofria pressão dos executivos da editora para que Alex Haley concluísse a obra o quanto antes. Desse modo, reiteradamente o escritor acabava advertido de que a melhor forma de sanar seus problemas financeiros era concluir o livro o quanto antes.

Um auxílio foi crucial para que ele pudesse levar a termo a conclusão do livro. Haley havia contratado seu antigo editor na *Playboy*, Murray Fisher, para revisar seus manuscritos e preparar os textos a serem enviados para seu agente Paul Reynolds e aos representantes da Doubleday, Ken McCormick e Lisa Drew. Fisher também já havia trabalhado com o escritor na preparação do material da *Autobiografia de Malcolm X*. Ele teve um papel fundamental na própria estruturação do livro, condensando o estilo prolixo de Haley, e ajustando por meio de cortes e reduções, as passagens exaustivamente descritivas com informações históricas e culturais da cultura mandinga, principalmente no segmento africano do livro. Em 1969, "Fisher já havia reescrito toda a parte africana do livro – 150 páginas, quase um quarto da obra – e a prosa era provavelmente mais sua do que de Haley"[213]. Com o desenrolar dos anos de colaboração, o editor passou a se considerar uma espécie de coautor da obra, demandando a inclusão de seus créditos em versões editadas e interferindo em reuniões para a adaptação televisiva. Essa demanda por reconhecimento provocou uma série de incidentes entre ele, representantes da Doubleday, o agente literário Paul Reynolds e o próprio Haley. Em uma carta enviada a Murray Fisher em 1975 após uma crise nesta parceria, Haley expôs suas preocupações:

> Durante nosso mês de trabalho, crescentemente passei a sentir que você praticamente personifica a intransigência e que considera que uma vez que o

[213] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p.135. (Trad. do Autor). No original: “Fisher had so completely rewritten the African portion of the book – 150 pages, almost a fourth of the book – that the prose was probably more his than Haley’s.”

> manuscrito está em suas mãos, quem ousa se intrometer? O autor que por muito tempo sustenta uma cooperação com essa perspectiva inevitavelmente sustenta uma sensação subjetiva de ser reduzido profissionalmente, diminuído; de autodúvida; de driblar seus pedregulhos de autoconfiança como escritor.[214]

O escritor e seu auxiliar voltaram a trabalhar em uma colaboração harmoniosa nos últimos meses de conclusão da obra. A importância de Murray Fisher na feitura de *Raízes* levou Haley a solicitar a Paul Reynolds que ele tivesse direito a 10% dos lucros do livro, adicionando também 5% dos ganhos obtidos com sua futura adaptação para o cinema[215]. Posteriormente, tal protagonismo se tornou mais um dos fundamentos mobilizados por críticos e detratores para analisar a obra e seu autor.

Além das viagens que fez para pesquisar em arquivos da Irlanda, Inglaterra e das duas viagens à Gâmbia em 1967, Haley também se ausentou dos Estados Unidos por alguns períodos durante o processo de escrita de *Raízes*. Essas viagens tinham como objetivo manter o escritor afastado de possíveis distrações e oferecer um ambiente tranquilo que beneficiasse o seu processo criativo. Em 1967, logo após sua viagem a África, ele havia passado um período no sul da França com o principal objetivo de escrever. Desse modo, nos anos seguintes ele dividiria seu tempo entre palestras, a atenção para outros projetos que pudessem lhe fornecer um incremento de renda para mitigar seus problemas financeiros e o próprio processo de escrita do livro, que já durava alguns anos.

Ele também buscou vivenciar uma experiência marítima similar à da travessia atlântica do tráfico escravista que seria representada na obra. Uma de suas primeiras viagens com essa intenção foi feita em 1971, quando embarcou em um cargueiro norueguês em uma viagem de três meses pela América do Sul. No mesmo ano, passou onze dias em um cargueiro, embarcando na Libéria para fazer a travessia atlântica em direção aos Estados Unidos. Em uma entrevista para o canal de televisão CBS, Haley deu detalhes dessa experiência da qual buscava recriar a sensação física sofrida por Kunta Kinte em sua travessia marítima como escravizado. Toda noite, após o jantar, o escritor se dirigia ao segundo porão do navio: "tirava a minha roupa ficando apenas de cueca e me deitava no assoalho de costas, me obrigando a ficar lá a noite toda até de manhã, quando podia

---

[214] HALEY, Alex. Correspondência a Murray Fisher, 9 out.1969 Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 98. (Trad. do autor). No original: "During our working month, cumulatively I came to feel that you all but personify intransigence, that you consider that once the manuscript's in your hands, who dares intrude? The author who would long sustain a cooperativeness with that perspective inevitably sustains a subjective sense of being professionally reduced, diminished; of self-doubt; of dribbling out his pebbles of self confidence as a writer."

[215] Ibidem, p.98.

ouvir os passos no convés".[216] Haley relata que em uma dessas noites, devido a problemas pessoais e financeiros que enfrentava, teve pensamentos suicidas e dirigiu-se à popa do navio com a intenção de se jogar no mar. O escritor revela na mesma entrevista que, na ocasião, o que o impediu de se suicidar foram as vozes de seus ancestrais, que revelou ter escutado. Esta experiência espiritual na forma de apelo, que ele qualifica como incomum, o impediu de cometer o ato extremo. Ele retomou sua experiência no porão, ciente de que agora estava pronto para descrever aquele evento traumático[217].

Em 1972 o escritor fez um novo percurso marítimo em um navio à vela que partiu de Connecticut para a Suíça, para acompanhar a rotina em um tipo de embarcação similar às que eram utilizadas na travessia atlântica do comércio escravista. Nesta experiência, relatou o desafio de centrar sua atenção no processo de escrita, a preocupação com os prazos não cumpridos e os momentos de euforia em que o trabalho era mais frutífero[218]. Finalmente, em 1973, Haley alugou uma casa em uma localidade da Jamaica, novamente com o objetivo de se fixar ocasionalmente em um lugar para escrever. Assim, as viagens marítimas acabaram sendo substituídas por temporadas no país caribenho até a fase final da escrita de *Raízes.*

---

[216] CBC ARCHIVES. Roots author Alex Haley on the horror of slavery, 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KQ6WRRwqql4 . Acesso em: 23 mar. 2022. (Trad. do Autor). No original: "take off my clothing to my underwear and lie down on the plank on my back and I would make myself stay there all night until in the morning I could hear footsteps on the steel deck overhead."

[217] Ibidem.

[218] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation.* New York: St Martin's Press, 2015. p. 130.

CAPÍTULO 3 - A SAGA DE UMA FAMÍLIA AMERICANA

3.1. A África edênica e a nobreza da ancestralidade mandinga

Em *Raízes*, a família é o elemento fundamental sobre o qual orbitam as genealogias e as histórias. O subtítulo da obra, *A saga de uma família americana*, busca reforçar a importância do núcleo familiar na narrativa, associando-o também ao pertencimento à nacionalidade. Ao iniciar o romance com a descrição do nascimento de Kunta, o filho primogênito de Omoro e Binta Kinte, Alex Haley estabelece os alicerces africanos desta primazia do núcleo familiar no enredo. A partir do choro do recém-nascido, abre-se ao leitor uma rica descrição do universo cultural do islamismo mandinga e a geografia desse microcosmo paradisíaco representado pela aldeia de Juffure de 1750. Hábitos da sociabilidade comunitária, títulos sacerdotais e ritos religiosos relacionados à chegada de um novo indivíduo nesta comunidade servem como o ponto de partida para apresentar um universo peculiar, exótico em sua distância temporal e cultural ao leitor médio estadunidense. Na apresentação dos costumes desta porção da África ocidental, o narrador detalha a importante missão de Omoro Kinte nos sete dias contados a partir do nascimento de seu primogênito: a escolha de um nome. Segundo a tradição local, "teria que ser um nome rico em história e promessas, pois os homens de sua tribo, os mandingas, acreditavam que uma criança iria desenvolver sete das qualidades da pessoa ou coisa em cuja homenagem fosse chamada."[219]

Após sussurrar o nome escolhido no ouvido do filho recém-nascido para que este fosse a primeira pessoa a saber quem era, Omoro informa ao *arafang*[220] da aldeia a sua decisão e o sacerdote faz o anúncio formal à comunidade: "O primeiro filho de Omoro e Binta é chamado Kunta."[221] Tratava-se de uma homenagem ao avô paterno da criança, Kairaba Kunta Kinte. Foi do *griot* Keba Fofana que Alex Haley ouviu pela primeira vez o nome do *marabu*[222] Kairaba Kunta

---

[219] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 8.

[220] De acordo com David P. Gamble, Haley utiliza com frequência o termo mandinga *arafang* para designar "professor". De fato, segundo o historiador, trata-se de um título indicando que um indivíduo completou o primeiro estágio dos estudos islâmicos. O termo correto para "professor", contudo, deve ser *karamo*, ao passo que o "jovem aluno" é chamado de *karandingo*. Cf. GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p. 61, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022.

[221] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 9.

[222] Sacerdote responsável pela manipulação dos espíritos, muito respeitado pela comunidade por ser considerado um sábio. Faz parte da relação harmônica entre a tradição religiosa ancestral dos povos do norte da África (com suas práticas mágicas e ritos de possessão) e a tradição islâmica. SILVA, Vanicléia Santos. *As bolsas de mandinga no espaço atlântico: século XVIII*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 27.

Kinte, o homem santo muçulmano proveniente da Mauritânia que se estabelecera em Juffure antes de passar pelas aldeias de Pakali N'Ding e Jiffarong. Repousa neste ramo patrilinear o vínculo com a linhagem de uma ancestralidade nobre que tem sua história ligada à Mauritânia, mas cuja importância maior remonta ao antigo Império do Mali[223]. No relato do percurso de Kairaba Kunta Kinte, a narrativa faz menção à diáspora mandinga pelos vários territórios da África ocidental, valorizando essa herança genealógica grandiosa no povo Malinqué[224]:

> Depois de se tornar também um homem santo, Kairaba Kunta Kinte tinha vagueado sozinho por muitas luas pelo Velho Mali, indo a lugares como Keyla, Djeela, Kangada e Timbuktu, prostrando-se humildemente diante de todos os grandes homens santos e implorando bênçãos para o seu sucesso. E todos lhe haviam concedido muitas bênçãos. Depois, Alá guiara os passos do homem santo para o sul, levando-o à Gâmbia, onde parara primeiro na aldeia de Pakali N'Ding.[225]

Kairaba Kunta Kinte era requisitado por vários povoados, pois "contava com o favor especial de Alá"[226], que ouvia suas preces. Ao saber da tragédia de um período de seca que havia espalhado doenças e dizimado parte da população da aldeia de Juffure, o *marabu* foi em direção à localidade, "onde rezara para Alá durante cinco dias ininterruptos, até que Alá mandara a grande chuva que salvara a aldeia"[227]. Ao narrar de que maneira Kairaba Kunta Kinte chega e se fixa em Juffure, Alex Haley também vincula esse ancestral simbolicamente a um relato do cronista árabe Al-Bakri[228]. O relato do cronista árabe descreve uma graça de Alá em forma de chuva no Velho

---

[223] O Império do Mali (na língua mandinga, Niani ou Nyeni) existiu entre 1235 e 1670, abrangendo a chamada região de Manden, que compreende o Mali atual, Serra Leoa, Senegal, Gâmbia, Guiné e o território ao sul do Saara Ocidental. Foi um dos maiores impérios da história africana e, por isso, expandiu a língua e a cultura mandinga na região. Configurou-se em quase toda a extensão do antigo Império de Gana (não confundir com o atual país Gana), com exceção do extremo setentrional. Também foi o primeiro poder estabelecido a dominar as minas de ouro de boa parte da África ocidental e os portos caravaneiros da região do Sael (as praias do deserto do Saara). Alberto da Costa e Silva esclarece que, em sua origem, o império configurava-se em uma variedade de microestados *mandes* que se expandiram com o aumento do comércio e dos contatos com comunidades islâmicas. No início estavam sob a tutela da hegemonia do principado do Sosso, que havia herdado o Império do Gana. Pequenas aldeias reconheciam o poder de chefes locais, que também representavam um elo com a divindade, os chamados *mansas.* Estas chefias estavam vinculadas a clãs da nobreza mandinga como os Traoré, Câmara, Conate e Queita, entre outros. É da história de um *mansa* Queita que se origina a tradição oral da epopéia mandinga de Sundiata, o príncipe guerreiro desta dinastia que liberta o Mali do Principado Sosso, Sumanguru (ou Soumaoro) Cante. Veja-se: KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra.* Paris: Ed. Europa-América, 1972. p. 164-169. Ver também: SILVA, Alberto da Costa. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 324.

[224] O antigo Reino do Mali ou Império do Mali também era chamado de Reino Mandinga e seus habitantes eram os povos Malinqué, Mande ou Mandéu. Cf. SILVA, Vanicléia Santos. *As bolsas de mandinga no espaço atlântico: século XVIII.* 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[225] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 19.

[226] Ibidem, p.19.

[227] Ibidem, p.19.

[228] Abu Ubaide Abdalá ibne Abdalazize ibne Maomé Albacri (1014-1094) foi um geógrafo e historiador da Espanha sob

Mali, tal qual o milagre descrito em *Raízes*. Essa graça ocorreu, vale destacar, no processo de conversão do rei do Malel, uma das cidades-estado que dariam origem ao Império do Mali. O rei teria se dirigido a um *marabu* devoto que o levou para o cume de um monte onde ambos passaram a noite em oração. No dia seguinte, uma chuva torrencial cobriu a região "e o rei mandou destruir os ídolos animistas"[229], convertendo-se à religião muçulmana.

É deste veio étnico-cultural, devidamente reforçado pelo nome, que se origina a fonte de orgulho da identidade mandinga que Kunta Kinte procurará preservar, no futuro, diante do processo de apagamento identitário sistemático em sua condição no cativeiro. Na América, entre os escravizados, Kunta Kinte é o Africano. Ao reconhecer-se Africano, agrilhoado na travessia atlântica com indivíduos de outras etnias, também reforça seu pertencimento mandinga. Na liberdade, entre os mandingas de Juffure, ele é um Kinte, o clã que tem suas bases na grandeza do Velho Mali. O autor reforça essa origem notável:

> O *arafang* recitou os nomes dos antepassados mauritânios, sobre os quais o avô do menino, o velho Kairaba Kinte, tantas vezes falara. Os nomes, que eram grandes e muitos, remontavam a mais de duzentas estações de chuvas. Depois, o *jaliba* tornou a bater em seus tambores e todos manifestaram a sua admiração e respeito por uma ascendência tão ilustre.[230]

Omoro dá prosseguimento ao ritual que as gerações subsequentes recriação mesmo nos limites da diáspora escravista:

> Na noite do oitavo dia, sozinho com o filho sob a lua e as estrelas, Omoro completou o ritual da indicação do nome. Levou o pequeno Kunta em seus braços fortes até a beira da aldeia, ergueu-o com o rosto virado para o céu e disse suavemente:
>
> – *Fend kiling dorong leh warrata ka iteh tee* (Veja! É a única coisa maior do que você).[231]

O destaque para a cerimônia da escolha do nome do filho primogênito de Omoro na abertura do romance reforça a marca do pertencimento e da linhagem, que sobreviverá ao infortúnio da captura e às vicissitudes da escravização, ultrapassando os séculos, na memória dos descendentes. O nome *Kin-tay*, chave que abre o segredo da ancestralidade tal qual a Pedra da Roseta, é o centro desta longa narrativa de sete gerações. A escolha do nome também revela uma miríade de

---

o domínio árabe. Escreveu sobre várias regiões da Europa, Norte da África e península da Arábia.

[229] KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*. Paris: Ed. Europa-América, 1972. p. 166.

[230] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 9.

[231] Ibidem, p. 9.

significados. Por exemplo, na *Autobiografia de Malcolm X* o líder muçulmano esclarece a seu leitor a adoção da letra X como substituto do sobrenome de senhor de escravo que acompanha os afro-descendentes. A função da troca do sobrenome, portanto, é referenciar o verdadeiro nome da família africana que as gerações herdeiras do escravizado jamais poderiam recuperar. No caso de *Raízes*, essa questão aparece de outra forma. Na apresentação da cerimônia da escolha do nome de Kunta Kinte, o narrador conjura a maldição desse desconhecimento/ocultamento das origens do escravizado em África. Nesse sentido, é possível afirmar que "quase uma década depois, a variável X de ascendência africana torna-se totalmente encarnada no Kunta Kinte Mande/Muçulmano de *Raízes*."[232] Ao recuperarmos a figura de Malcolm X ainda convertido à Nação do Islã como o "temível demagogo negro" também é possível associar a ancestralidade mandinga à "tribo perdida e reencontrada de Shabazz" dos fieis seguidores da NOI. Tais aproximações vão revelando aos poucos, no decorrer da narrativa, as inegáveis influências que o relato de Malcolm X produziu na recriação desse reencontro com a africanidade representado em *Raízes*.

Voltemos ao tema da família. Na recriação do nascimento e da infância de Kunta Kinte, o narrador nos apresenta uma incomum família nuclear mandinga – Omoro e Binta, o primogênito Kunta e os outros filhos consecutivos Lamin, Suwadu e Madi. Ainda que esta representação seja acompanhada de descrições das particularidades e de alguns detalhes dessa cultura, ela é muito mais próxima do modelo familiar dos leitores estadunidenses do que da realidade histórica retratada no romance. David P. Gamble faz uma descrição mais acurada do sistema familiar mandinga, bastante plausível para a Juffure da segunda metade do século XVIII:

> Tradicionalmente, os mandingas viviam em grandes conjuntos compostos por uma família extensa – um homem idoso, suas esposas; seus filhos e suas esposas e filhos, ou um grupo de irmãos com suas esposas e filhos.[233]

A sobrevivência da identidade mandinga de Kunta Kinte ao longo das gerações está também atrelada à manutenção de laços familiares ou a algum modelo aproximado desta formação, mesmo sob a brutalidade do regime escravista. Outro ponto importante é o de que a identificação do público leitor com a personagem também depende em grande medida de sua inserção em um padrão familiar que não seja excessivamente distinto em sua especificidade cultural. Assim, ganha força

---

[232] CARTWRIGHT, Keith. *Reading Africa into American literature: epics, fables and gothic tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002. p. 70.

[233] GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p. 71, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022. (Trad. do Autor). No original: “Traditionally the Mandinka lived in large compounds comprising an extended family – an elderly man, his wives; his sons and their wives and children, or a group of brothers with their wives and children.”

nesta representação a intenção primeira do autor de que sua saga familiar, embora construída a partir da ideia da afirmação étnica, seja uma narrativa universal, que busca encontrar ressonância além das marcas identitárias. A captura e escravização de Kunta Kinte ganha uma força dramática mais intensa a partir da opção por esse anacronismo. Essa representação da família nuclear mandinga terá um sentido muito mais potente na adaptação televisiva do romance, notadamente pelas aproximações óbvias entre o produto televisivo e sua audiência majoritariamente branca em uma experiência de consumo audiovisual familiar por excelência.

Este mesmo padrão se repete na apresentação idílica de Juffure, frequente em inúmeras passagens dos primeiros capítulos que abordam a infância e adolescência do herói, mas que ganha marcantes contornos de um paraíso quase intocado. Um exemplo dessa formulação narrativa pode ser encontrado nesta passagem em que o narrador descreve a exuberância e a diversidade da natureza nas duas margens do *Kamby Bolongo*:

> O ar estava impregnado pela fragrância almiscarada dos mangues e de outras plantas e árvores, que cresciam nos dois lados do *bolong*. Alarmadas pela passagem inesperada das pirogas, famílias inteiras de babuínos, despertadas bruscamente do sono, gritavam freneticamente, pulando e sacudindo os galhos das árvores. Porcos selvagens grunhiam e corriam a se esconder nos capões. Nos mangues dos dois lados do canal, milhares de pelicanos, grous, garças, cegonhas, gaivotas e colhereiros pararam subitamente de comer, para observar nervosamente a passagem das canoas. Algumas aves menores, talamares, saracuras, cararás, martins-pescadores, alçaram vôo e sobrevoaram as pirogas, gritando estridentemente, até que os intrusos tivessem passado.[234]

Exemplos similares se repetem ao longo da obra como pode ser observado na descrição da sociabilidade das crianças do primeiro *kafo*[235] que "corriam de um lado para o outro inteiramente nus"[236] e "perseguiam-se incessantemente, rindo e cantando, em torno do tronco gigantesco do baobá da aldeia".[237] Mesmo ao apresentar a ocorrência dos períodos de seca, fome ou chuvas intensas em que a localidade sofria com doenças e mortandante, o aspecto geral da apresentação da aldeia e de seus habitantes salienta um mundo equilibrado, em que tradição, religiosidade e natureza combinam-se harmoniosamente. Até mesmo as inconstâncias climáticas – lembrete para a submissão a Alá e sinal da presença da memória coletiva do importante papel de Kairaba Kinte no livramento da aldeia com sua devoção – são superadas pelo feliz retorno da abundância.

---

[234] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 10.

[235] Na tradição mandinga, o grupo de crianças até cinco anos de idade.

[236] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 13.

[237] Ibidem, p.13.

A descrição do escravismo, necessária para que Kunta Kinte possa se inteirar dos perigos que rondam esse mundo relativamente seguro, apresenta uma distinção clara entre o escravo local (personificado na figura da velha contadora de história Nyo Boto) e os escravos capturados pelos brancos europeus que transitavam no rio Gâmbia. Na passagem em que Omoro explica a Kunta e Lamin porque existem escravos e o papel dos homens brancos (os *toubobs*[238]) na captura e aprisionamento das populações locais para enviá-las a lugares desconhecidos, a brutal dinâmica desses eventos parece distante da Juffure de *Raízes*. Afinal, apenas quando algum habitante desaparece misteriosamente, os membros da aldeia supõem que fora aprisionado pelos *toubobs* com a ajuda dos nativos, para nunca mais voltar.

A realidade histórica no que diz respeito à temática da escravidão é claramente menos pastoril. A Juffure da década de 1760 é um importante entreposto colonial, bastante próxima à Ilha James e com participação ativa da presença estrangeira europeia neste trato comercial, do qual evidentemente faz parte o tráfico de escravizados. Nele também se engajam diversos indivíduos de diferentes etnias desta região da África Ocidental. A captura e aprisionamento de populações para o tráfico ocorria no curso mais alto do rio Gâmbia. Como também nos informa Donald R. Wright, "no século XVIII, o comércio escravista no baixo Gâmbia não funcionava por meio de sequestros."[239] Interessa ao narrador, no entanto, plasmar uma imagem paradisíaca, também fonte de orgulho de uma vida em liberdade neste lar original africano em contraposição a um imaginário da África ágrafa, selvagem, animista e violenta, no qual a escravização é muitas vezes disfarçada como uma forma de resgate da barbárie de um mundo infernal. Assim, a Juffure da infância e da adolescência de Kunta Kinte, é um "interlúdio edênico, uma excursão em um mundo explicitamente primitivo no qual nós, tal como Kunta Kinte, nunca poderemos retornar."[240]

Ao iniciar e dedicar uma fração considerável de *Raízes* aos aspectos da vida em liberdade em Juffure, Alex Haley "essencialmente acabou com a *hegemonia mnemônica* da visão eurocêntrica

---

[238] David P. Gamble esclarece que as palavras *tubaab* e *tubaaboo* são os termos utilizados para se referir ao homem europeu. Os termos são utilizados para se referir às linguas estrangeiras europeias e também se aplica a africanos que adotam o estilo de vida ocidental em suas vestimentas e lares. Haley utiliza a palavra *toubob* em *Raízes* como o termo usado pelos mandingas de Juffure para se referir a qualquer pessoa de cor branca. Cf. GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p. 63, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022.

[239] WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa.* Vol. 8, 1981. p. 208. (Trad. do Autor). No original: “By the eighteenth century the slave trade in the lower Gambia did not work through kidnapping.”

[240] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 280. (Trad. do Autor). No original: “Edenic interlude, an excursion into an explicity primitive woulrd to which we, like Kunta Kinte, can never return.”

tradicional dos afro-americanos que 'entram na história' apenas ao se tornarem relevantes para os anglo-americanos como escravos."[241] Por essa razão, é interessante observar que as descobertas de Kunta Kinte (ocorridas em seu processo de se tornar parte da comunidade, com as passagens do tempo entre cada *kafo* no próprio ritual de passagem para a vida adulta masculina) também são, em grande medida, as descobertas do leitor. As tradições e os costumes são valorizados por conta de sua função comunitária e de sua longevidade histórica. Dois destes aspectos que exploram o valor intelectual e a grandeza histórica dos povos do oeste africano são apresentados justamente nos ritos de passagem. O primeiro deles é a educação islâmica e o aprendizado da língua árabe, componente cultural importante da identidade mandinga, como indica o excerto abaixo que descreve a avaliação do aprendizado de Kunta Kinte e dos garotos do segundo *kafo*:

> Em seguida, os meninos escreveram seus nomes em árabe, como tinham aprendido. O *arafang* ergueu as tábuas de escrever, uma a uma, para que todos vissem a instrução que dera aos meninos. Como os outros, Kunta descobrira que as marcas de que falavam eram ainda mais difíceis de ler do que escrever. Muitas manhãs e tardes, com o *arafang* a distribuir cascudos, todos tinha desejado que escrever fosse tão fácil quanto entender a linguagem dos tambores que falavam, que podia ser compreendida até mesmo pelas crianças da idade de Lamin, pois era como se alguém invisível estivesse gritando as palavras.[242]

Aqui, a tradição percussionista da África ocidental dos tambores falantes convive com a cultura islamizada, remanescente da grandiosidade do Império Mali, da célebre cidade de Tombuctu e sua famosa mesquita de Sancoré. Essa grandeza das civilizações africanas reaparece em maior detalhe no rito de passagem, quando os meninos do terceiro *kafo* fazem sua iniciação à vida adulta. Levados em grupo para uma localidade nas proximidades preparada especialmente para o rito, eles devem enfrentar seus temores, aprender a caçar para tornar-se um *simbon* (caçador), conhecer os segredos da comunicação mandinga e serem iniciados na arte da guerra para se tornarem dignos de protegerem sua comunidade. Em um misto de medo e ansiedade, Kunta deve provar que carrega o valor de seus ancestrais:

> Era a primeira vez que o *kitango*[243] usava a palavra "homens" sem ser para dizer que ainda não o eram. Depois de luas a aprenderem juntos, a trabalharem juntos, a

---

[241] ZERUBAVEL, Eviatar. *Time maps: collective memory and the social shape of the past*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 103. (Trad. do Autor). No original: "essentially ended the *mnemonic hegemony* of the traditional Eurocentric view of African Americans as "entering" history only upon becoming relevant to Anglo-Americans as slaves."

[242] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 78.

[243] O termo é utilizado aqui para designar um ancião que é encarregado do treinamento no rito de passagem dos jovens antes da cerimônia da circuncisão. De acordo com David P. Gamble, no entanto, o título correto para essa função é *karamba*. O *kitango* seria apenas um acompanhante do iniciado, sendo poucomais velho do que ele. Cf. GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n.

> serem espancados juntos, disse o *kitango*, cada um estava finalmente começando a descobrir que tinha dois eus: um dentro de si mesmo; o outro, maior, em todos aqueles cujo sangue e vida compartilhava.[244]

Neste período de isolamento do restante da comunidade, os meninos recebem a visita do velho e célebre *griot* Kujali N'jai, que chega acompanhado de jovens de sua família. Na fala do *griot*, o narrador ressalta a importância de sua figura para a transmissão oral da história e da tradição:

> A pergunta que todos se faziam foi rapidamente respondida pelo velho griot: somente os filhos dos griots podiam tornar-se griots. Na verdade, era obrigação deles tornarem-se griots. Depois de iniciados na vida adulta, tais meninos, como aqueles seus netos, sentados ao lado dele, começavam a estudar e a viajar com os griots devidamente escolhidos, ouvindo vezes sem conta os nomes históricos e os acontecimentos relatados. Com o passar do tempo, cada jovem saberia uma parte determinada da história dos antepassados, em todos os detalhes, conforme fora contada a seu pai e ao pai de seu pai. E chegaria o dia em que ele também teria filhos, aos quais contaria aquelas histórias, a fim de que os acontecimentos do passado distante pudessem viver para sempre.[245]

Cabe a Kujali N'jai relatar a história dos grandes impérios negros da África que existiam muito antes dos europeus chegarem ao continente. Ele exalta a grandeza do Império do Benin e Oba, seu rei todo poderoso. Em seguida destaca riquezas do Songhai e de sua capital Gao com seus mercadores e comércio pujante. Posteriomente, aparece a opulência do reino de Gana e de seu rei Kanissai. Mas o *griot* deixa para o final aquele que, para a tradição mandinga, é o maior destes reinos em importância:

> O griot ajeitou a túnica comprida em torno das pernas, abrigando-se do frio da noite, antes de começar a contar suas histórias.
>
> – Mas nem mesmo Gana foi o mais rico dos reinos negros! O mais rico, o mais antigo de todos foi o reino do antigo Mali![246]

O império do Mali, origem dos mandingas, não sem razão ganha proeminência na fala de Kujali N'jai. É no rito de passagem de meninos transformados em guerreiros que eles são apresentados a história da maior figura da tradição oral malinqué, Sundiata Queita[247]:

39, p. 61, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022.

[244] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.90.

[245] Ibidem, p. 92.

[246] Ibidem, p. 93.

> Ao final do período de treinamento guerreiro, o *kitango* contou-lhes mais do que jamais tinham ouvido antes a respeito da maior de todas as guerras e do maior de todos os guerreiros mandingas: a ocasião em que o exército do lendário ex-escravo General Sundiata, filho de Sogolon, a Mulher Búfalo, havia derrotado as forças do país de Boure, do Rei Soumaoro, um rei tão cruel que usava trajes feitos com pele humana e adornava as paredes de seu palácio com crânios de inimigos.[248]

A figura de Sundiata é introduzida pelo narrador na iniciação dos jovens de Juffure por se tratar de uma imagem exemplar e heroica do conquistador guerreiro que impõe a paz entre os clãs e povos do novo Império do Mali, do qual ele se torna o primeiro *mansa*:

> Mas os arqueiros dos mandingas tinham cercado as tropas de Soumaoro com uma armadilha gigantesca, disparando uma chuva de flechas, dos dois lados, até que finalmente o apavorado exército de Soumaoro batera em retirada, desordenadamente [...]. O general Sundiata finalmente convocara uma gigantesca reunião do povo e apresentara os chefes das aldeias que derrotara. Devolvera-lhes as lanças que eram símbolos do cargo de chefe e impusera um tratado de paz, a durar pelas próximas cem chuvas. Naquela noite, Kunta e seus companheiros foram deitar acalentados por sonhos maravilhosos. Jamais se tinham orgulhado tanto de serem mandingas.[249]

Na criação de sua saga, Alex Haley também recorre a Epopeia Mandinga de Sundiata, para localizar a genealogia nobre de Kunta Kinte. O crítico literário Keith Cartwright observa que na Epopeia de Sundiata, os *griots* alteram as necessidades genealógicas quando "os relatos se movem do núcleo imperial do Mali (onde sua preocupação está em traçar a autoridade até Meca e mesmo até o Éden) para a periferia gambiana"[250]. Já na Gâmbia, outros *griots* vinculam a origem ao prestigioso império Mande. À maneira de um *griot* da Epopeia de Sundiata, Alex Haley localiza

---

[247] A história de Sundiata foi registrada no poema épico *Epopéia de Sundiata* transmitida oralmente por séculos pelos *griots* mandingas do Mali, Gâmbia, Senegal e Guiné. A primeira edição do livro sobre o épico foi feita em 1960 pelo historiador guineense Djibril Tamsir Niane que transcreveu em francês a narrativa relatada pelo *griot* Djeli Mamadu Kuyatê, cuja família esteve a serviço dos príncipes do clã Queita. A tradução da epopeia em português leva o título de *Sundjata ou a Epopeia Mandinga*. É comum encontrarem-se as grafias Sundiata, Sundjata ou Sunjata para se referir ao célebre primeiro *mansa* do antigo Mali. Djibril Tamsir Niane explica que, de acordo com uma tradição que ele terminou por adotar, "o nome Sundjata seria proveniente da contração do nome da mãe (Sogolon), colocado antes do nome do filho (Djata), aliás, prática muito corrente entre os malinkês, o que daria como resultado Sogolon Djata - Son-on-Djata. A pronúncia exata no país malinkê é Sondjata.". NIANI, Djibril Tamsir. *Sundjata, ou, a Epopéia Mandinga*. São Paulo: Ática, 1982, p. 32.

[248] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 91.

[249] Ibidem, p.91.

[250] CARTWRIGHT, Keith. *Reading Africa into American literature: epics, fables and gothic tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002. p.75. (Trad. do Autor). No original: "Sunjata shift as tellings move from Mali's imperial core (where griots are concerned with tracing authority to Mecca and even to Eden) to a Gambian periphery."

neste ramo gambiano herdeiro do Velho Mali a fonte de orgulho no seu ancestral mais distante, Kunta Kinte.[251]

No relato do *griot* Kujali N'jai apresentado pelo narrador, Sundiata é descrito como um ex-escravizado que se torna *mansa*, designação que não encontra eco na narrativa transcrita por Djibril Tamsir Niane. David P. Gamble esclarece que, "na tradição local, Sundiata deriva sua origem de dois clãs poderosos – o clã de sua mãe que tem o búfalo como totem e o clã de seu pai, os Queita, que tem o leão como totem."[252] Este qualificativo de escravizado adicionado pelo narrador, cuja razão o antropólogo afirma desconhecer, parece ter como intenção identificar Kunta Kinte de maneira mais pronunciada com a figura ancestral de Sundiata. Uma vez escravizado, é no símbolo do *mansa* do Velho Mali que Kunta buscará inspiração para suas inúmeras tentativas de fuga e resistência, principalmente por conta da semelhança entre os infortúnios enfrentados por ambos na condição de escravizados.

O último desafio do rito de passagem para a vida adulta é a cerimônia de circuncisão que prepara o jovem para formar a família e gerar seus descendentes. Após cruzar esse limiar, Kunta Kinte e seus companheiros de *kafo* regressam à aldeia e experimentam esta nova sociabilidade já como homens. Ainda assim, o *kintango* os adverte:

> Agora que eram homens, deviam aprender a tratar a todos com o mesmo respeito. E a principal obrigação de um homem era zelar pelo bem-estar de cada homem, mulher e criança de Juffure, como se fosse o seu próprio bem-estar.
>
> – Quando voltarem, começarão a servir a Juffure como os olhos e os ouvidos da aldeia, vigiando uma possível aproximação de *toubobs* e outros selvagens.[253]

A figura do *toubob*, o perigoso homem branco, é a maior ameaça a rondar essa Juffure paradisíaca. Como já mencionado, a presença muito mais próxima do homem europeu no universo de trocas comerciais nas proximidades da foz do rio Gâmbia e em Juffure é historicamente comprovada. Mas essas referências do passado concreto precisam ser devidamente ignoradas pelo narrador para a construção desse *outro* antagonista, engajado em sua perversa e violenta atividade

---

[251] Ibidem, p. 75.

[252] GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p. 88, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022. (Trad. do Autor). No original: "In local tradition Sundiata derives his origin from two powerful clans - his mother's which had as it's totem the buffalo, and from his father's clan - the Keita, with the lion it's totem."

[253] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 98.

do tráfico de seres humanos. Nos primeiros capítulos, o imaginário infantil de Kunta e de seus companheiros é alimentado pelas histórias aterrorizantes dos *toubobs*:

> Dembra Conteh, por exemplo, disse que um tio seu, muito bravo, chegara perto o bastante de alguns *toubobs* para poder cheirá-los, descobrindo que tinham um fedor estranho. Todos os meninos já tinham ouvido dizer que os *toubobs* pegavam as pessoas para comê-las.[254]

Ao ser questionado pelos filhos sobre os *toubobs* e sobre o desaparecimento de pessoas da aldeia, Omoro explica a Kunta e Lamin a diferença entre os escravizados da comunidade e aqueles que os *toubobs* capturam para escravizar e levar para locais distantes. Nesse processo, seus cabelos são raspados, os corpos são besuntados, os dentes, a garganta e as partes íntimas examinadas. Para sujeitá-los é utilizado todo tipo de violência. Ele menciona também a participação dos nativos como cúmplices no comércio de seres humanos: "muitos de nossa própria gente trabalha para eles. São traidores."[255] E conclui sua descrição ao responder uma pergunta sobre o destino daqueles que são capturados:

> Os anciãos dizem que vão para Jong Sang Doo, uma terra onde escravos são vendidos para imensos canibais chamados *toubado koomi*, que os comem. Nenhum homem sabe qualquer coisa mais a respeito.[256]

Esta imagem do *toubob* com seu odor desagradável que aterroriza gratuitamente, captura e escraviza é bastante próxima da percepção de Malcolm X. Vale destacar que Malcolm, durante seu atuante ministério na Nação do Islã, descreve o homem branco como fruto de uma criação diabólica do cientista Yacub: "Embora fosse um homem preto, o Sr. Yacub, agora amargurado com Alá, decidiu como vingança criar sobre a Terra uma raça demoníaca, uma raça de gente descorada, de pele branca."[257] Ao perceber que novos adeptos da seita estavam prontos para a verdade fundamental, o líder do nacionalismo negro não tinha dúvidas de reafirmar os ensinamentos do mensageiro Elijah Muhammad: "o homem branco é o demônio."[258] Trata-se de mais uma das evidentes aproximações entre a *Autobiografia* e *Raízes* que revelam uma influência bastante relevante da primeira obra de Haley. O crítico literário Leslie Fiedler dá destaque a essa e várias outras referências dessa inegável influência:

---

[254] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 52.
[255] Ibidem, p. 54.
[256] Ibidem, p. 55.
[257] X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 164.
[258] Ibidem, p. 179.

> Enquanto Haley foi o *ghostwriter* que escreveu a *Autobiografia*, Malcolm X, do além-túmulo, foi o *ghostwriter* que escreveu o que há de mais autêntico e comovente em *Raízes* – a história de Kunta Kinte. Como Malcolm X, o muçulmano Kunta Kinte rejeita seu nome cristão branco, sonha com um retorno à África não apenas para si mesmo, mas para todos os negros americanos. [...] Ele é, além disso, um racista invertido, convencido não apenas de que todos os brancos invariavelmente fazem mal a todos os negros, mas que eles têm um odor ofensivo e são devidamente classificados não como humanos, mas como *toubobs*, "demônios", aos quais devemos resistir até a morte.[259]

A mesma aversão ao mestiço entre o negro e branco, que Malcolm X repetiu inúmeras vezes no período do sectarismo da NOI ao expressar o ódio pelo sangue branco que corria em suas veias, ressurge na narrativa no rechaço dos habitantes de Juffure à jovem Janke Jallon. Após ser capturada por um *toubob*, ela conseguiu escapar mas havia sido estuprada por seu raptor branco e terminou por gerar um filho "de cor castanha, meio clara, com pele curtida, os cabelos esquisitos".[260] O tabu ao indivíduo *sasso borro*[261] (mestiço), cujo é sangue contaminado pela presença do estrangeiro – não apenas ameaçador mas fundamentalmente inferior – se manifesta na reação do aldeões locais: "sempre que Jankeh Jallon aparecia em algum lugar, as pessoas imediatamente olhavam para o chão e se afastaram rapidamente, como se tivessem algo muito importante para fazer".[262] O próprio Kunta Kinte, após a acompanhar a deliberação do conselho de anciãos da aldeia sobre o futuro da jovem na comunidade, revela seus temores sobre esse perigo desconhecido a rondar o seu universo

> Kunta ainda estava pensando no bebê de pele mais clara e cabelos estranhos, no pai dele, certamente uma criatura estranha. Será que o *toubob* teria devorado Jankeh Jallon, se ela não tivesse conseguido escapar?[263]

O conhecimento de Kunta Kinte sobre outras localidades e sobre o outro, tanto na figura dos indivíduos de outras etnias como dos *toubobs*, ocorre dentro desses limites do seu lar representado

---

[259] FIEDLER, Leslie. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982. p. 224. (Trad. do Autor). No original: "Even as the living Haley ghostwrote the *Autobiography*, Malcolm X, from beyond the grave, ghostwrote what is most authentic and moving in *Roots* - the story of Kunta Kinte. Like Malcolm X, the Moslem Kunta Kinte rejects his white Christian name, dreams of return to Africa not just for himself but for all black Americans. [...]. He is, moreover, an invested racist, convinced not only that all whites invariably do evil to all blacks but that they have and offensive odor and are properly classified not as human but as toubob, 'devils', who must be resisted unto death.

[260] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 120.

[261] Embora Haley utilize esse termo para se referir aos mestiços ou negros de cor mais clara, David P. Gamble afirma que a palavra mais próxima ao termo utilizado é *saasaa-booroo* cujo significado é bem distinto, referindo-se a algum tipo de remédio ou medicamento. A palavra mais apropriada para o mestiço de pele clara seria *mapata-balo*. Cf GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p. 62, 2000. Disponível em: https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022.

[262] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 120.

[263] Ibidem, p. 121.

em Juffure. As informações que lhe chegam sobre os outros povos mandingas vêm de seu círculo de convivência na aldeia, das narrativas dos *griots* e das informações fornecidas por seu pai. Como bem aponta Iyunolu Osagie em um artigo sobre memórias narrativas e a formação da identidade negra na diáspora, há uma construção contínua da identidade de Kunta Kinte, que pode ser vista como "uma representação simbólica do tecido complexo e ricamente texturizado de identidades em formação"[264].

Nessa perspectiva, a infância e adolescência em Juffure configuram um mundo estável, cuja formação subjetiva passa pela conformação ao ideal comunitário. Também é possível observar a existência de uma percepção imaginária tanto do outro ameaçador (os *toubobs* e seus cúmplices locais no tráfico de escravizados) quanto de um mundo africano mais amplo e além das fronteiras desse lar original (o mundo das raízes ancestrais do Mali e a diversidade étnica da África ocidental).

O conhecimento de Kunta Kinte para além desse universo comunitário é expandido em uma viagem feita com Omoro para visitar a aldeia dos tios, Janneh e Saloum. Ao chegarem ao destino, ele se depara fascinado com a diversidade etnolinguística do local:

> Como todos os mandingas, exceto os que eram sábios como o *arafang*, Kunta não conhecia coisa alguma da língua das outras tribos, nem mesmo das mais próximas. Mas passara bastante tempo nas proximidades da árvore dos viajantes para saber a que tribo pertencia cada homem. Os *fulas* tinham o rosto oval, cabelos mais compridos, lábios mais finos, com cicatrizes verticais nas têmporas. Os *wolofs* eram muito pretos e reservados. Os *serabulis* tinham a pele mais clara e eram mais baixos. Não havia como deixar de reconhecer os *jolas*, pois cobriam o corpo inteiro de cicatrizes e pareciam estar permanentemente com uma expressão feroz.[265]

É neste mesmo local que ele é apresentado a um mapa da África:

> Kunta reparou que, enquanto Saloum falava, Janneh estava desenrolando um pedaço grande de pele curtida. O ancião fez um gesto impaciente para dois jovens, que imediatamente trataram de jogar mais lenha na fogueira. Ao clarão mais forte, Kunta e os outros podiam seguir o dedo de Janneh e deslocar-se por um desenho de aspecto estranho.
>
> – Isso é a África – disse ele

---

[264] OSAGIE, Iyunolu. Routed passages: narrative memory and identity in Alex Haley's "Roots". *College Language Association Journal*. v. 47, n. 4, jun. 2004, p. 395. (Trad. do Autor). No original: "a symbolic representation of the complex, richly textured fabric of identities-in-the-making."

[265] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 70

> O dedo indicou o que Janneh informou ser "a grande água a oeste", deslocando-se depois para o "grande deserto de areia", um lugar muitas vezes maior do que Gâmbia, que ele indicou na metade do desenho, à esquerda.[266]

Esse encontro de Kunta Kinte com as narrativas dessa África geográfica e de uma determinada noção de pertencimento étnico para além de sua identidade mandinga ressurgirá com maior força a partir de sua captura e na sua travessia atlântica como escravizado. Desta forma, "ao cruzar as fronteiras do 'lar', Kunta está no limiar de sua africanidade"[267].

Em uma análise crítica bastante negativa sobre a personagem Kunta Kinte, o romancista e antropólogo estadunidense Harold Courlander afirma que Alex Haley buscava personificar em Kunta Kinte "o homem natural africano que resistiria teimosamente à transformação pela qual passava em seu momento de captura, uma figura simbólica da grandeza cultural da África"[268]. Segundo Courlander, o escritor falha imensamente neste intento já que em inúmeras passagens do romance:

> O comportamento, as percepções e as explicações de Kunta sobre si mesmo são frequentemente falsos em relação à personalidade africana, ao conhecimento africano das pessoas e do mundo ao seu redor, à tecnologia e capacidade africanas e à disciplina e sofisticação da maioria das sociedades africanas.[269]

Courlander argumenta que a imagem de Kunta Kinte como um ser primitivo inferioriza tanto o protagonista do romance quanto sua rica cultura mandinga. Ele destaca que sua reação aos traços da cultura não-africana não seria verossímil para um jovem mandinga de sua idade, na época retratada no livro. Suas respostas instintivas de fúria na resistência, sua sexualidade pudica e as descrições de suas percepções olfativas próximas a um comportamento animalesco não convencem sobre o seu pertencimento à cultura sofisticada da qual ele faz parte. O antropólogo acrescenta:

---

[266] Ibidem, p. 72.

[267] OSAGIE, Iyunolu. Routed passages: narrative memory and identity in Alex Haley's "Roots". *College Language Association Journal*. v. 47, n. 4, jun. 2004, p. 398. (Trad. do Autor). No original: "By crossing the boundaries of 'home', Kunta stands at the threshold of his Africanity."

[268] COURLANDER, Harold. Kunta Kinte's struggle to be African. *Phylon*, v. 47, n. 4, 1986, p. 294. (Trad. do Autor). No original: "the natural-man African who would stubbornly resist transformation from what he was at the time of his capture, a figure symbolic of the cultural greatness of Africa."

[269] Ibidem, p. 295. (Trad. do Autor). No original: "Kunta's behavior, perceptions, and explanations of self frequently are untrue to African personality, African knowledge of people and the world around them, African technology and capability, and the disciplines and sophistication of most African societies."

"Não é fácil apreciar Kunta como africano. Haley repetidamente nos lembra que ele é, Kunta insiste repetidamente que é, enquanto raramente nos mostra ou nos convence de que é."[270]

Embora as observações de Harold Courlander sejam em alguma medida pertinentes se analisarmos a acuidade da representação (considerando a objetividade histórica), o antropólogo parece estar menos empenhado em compreender a criação, por Alex Haley, de uma África e de uma africanidade mitológica que não é tributária dessa descrição realista. Ao afirmar que Alex Haley não convence o leitor a respeito da africanidade de Kunta Kinte, o antropólogo assume uma interpretação difícil de se sustentar por não apontar efetivamente a qual africanidade ele se refere. Considerando o impacto do romance na valorização da ancestralidade africana, não seria interessante considerar o sentido dessa africanidade defendida no livro como ponto de partida? Por que razão Kunta Kinte é descrito nesse mundo primitivo, quase intocado, que de fato atingiu os leitores e quanto de seu comportamento busca reforçar a mensagem do autor? Essas são questões importantes no debate a respeito dos sentidos dessa representação.

A resposta a esta crítica de Courlander, que fundamentalmente se refere a uma percepção de inverossimilhança, pode ser feita a partir de um comentário bastante pertinente de Antonio Candido ao se referir à questão da verdade da personagem no romance de ficção. O estabelecimento dessa verdade pelo autor, a própria verossimilhança e os aspectos da vida da personagem dependem

> da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que a constituem: outras personagens, ambientes, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrosem na composição geral e sugiram a totalidade de um modo-de-ser, duma existência.[271]

Esta totalidade diz respeito a uma coerência voltada para os significados que a obra busca produzir. Uma análise sobre os sentidos dessa africanidade pode nos ajudar a entender a opção narrativa por essa construção mitológica e também explica muitos aspectos de seu apelo no público, de um modo geral. Ao investigar porque o livro e a figura de Kunta Kinte alcançaram um número gigantesco de leitores e espectadores brancos até então pouco atraídos por narrativas da história negra, Michael Steward Blayney busca compreender a construção dessa figura do nobre africano e de seu mundo primitivo. Assim, de acordo com sua interpretação,

---

[270] Ibidem, p 295. (Trad. do Autor). No original: "It is not easy to appreciate Kunta as an African. Haley repeatedly reminds us that he is, and Kunta repeatedly insists that he is, while rarely showing or persuading us that he is".

[271] CANDIDO, Antonio. A personagem do romance In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 75

> Para entender melhor o apelo de *Raízes* para os americanos brancos, devemos considerar o bom selvagem, aquela imagem romântica de longa data do índio americano. Desde os primeiros povoamentos americanos, os brancos, quando não veem os índios como agentes de Satanás, frequentemente percebem que o pele-vermelha vive em harmonia com a natureza, conservando profunda sabedoria espiritual e extraordinária coragem. Em contraste, na literatura e na cultura popular os negros têm sido retratados como *sambos*[272] cômicos ou criaturas diabólicas.[273]

De acordo com Blayney, foi depois da publicação de *Raízes* que os africanos e seus descendentes passaram a ser vistos como heróis na mesma tradição do bom selvagem. Ou seja, resistentes em sua luta pela liberdade e no reforço de suas origens, mas igualmente inofensivos ao endereçar a problemática estrutura de uma sociedade racial e socialmente desigual. Para isso, foi fundamental a sua construção na paisagem primitiva nesse éden africano. "A África, e não a América, assume esse caráter idílico onde, antes da chegada do cruel homem branco, inocência e harmonia prevalecem."[274] Essa imagem primitiva e pastoral, muito distante historicamente de uma verdadeira identidade africana na interpretação crítica de Courlander, é para Blayney a referência moral de uma nobreza que Kunta Kinte buscará preservar como escravizado e que será repassada a seus descendentes como fonte de orgulho: "Só retornando às suas origens africanas, suas raízes, ele evita ser corrompido de um nobre guerreiro mandinga africano a um *nigger*, um africano ignorante e separado de sua nobre herança."[275]

3.2. Na travessia atlântica: de mandinga à Africano

Trinta e um capítulos de *Raízes* dedicam-se a apresentar ao leitor a exuberância do cenário africano e o lar original de Kunta Kinte. Além do destaque ao importante aspecto da ancestralidade e de sua importância na obra, o narrador apresenta as peculiaridades culturais e geográficas ao mesmo tempo em que estabelece os elementos de identificação com a personagem, detalhando

---

[272] *Sambo* é o termo pejorativo utilizado para caracterizar os escravizados negros como subservientes, ingênuos e simplórios.

[273] BLAYNEY, Michael Steward. Roots and the noble savage. *Tennessee Historical Quarterly*, v.15, n.1, 1986, p. 57. (Trad. do Autor). No original: "From the time of the earliest American settlements, whites, when not viewing Indians as agents of Satan, have frequently perceived the red man as living in harmony with nature, possessing deep spiritual wisdom and extraordinary cour- age. By contrast, in literature and popular culture blacks have been pictured as either comic sambos or fiendish dev

[274] BLAYNEY, Michael Steward. Roots and the noble savage. *Tennessee Historical Quarterly*, v.15, n.1, 1986, p. 62. (Trad. do Autor). No original: "Africa not America, assumes an idyllic character where prior to of the evil white man, innocence and prevailed."

[275] Ibidem, p. 63. (Trad. do Autor). No original: "Only by harking back to his African beginnings, his roots, does he avoid being corrupted from a noble African Mandinka warrior into a "nigger", an African ignorant and cut off from his nobble heritage."

aspectos de sua subjetividade e sua relação familiar e comunitária. Sob a cor local do universo mandinga em Juffure, laços de família, crenças e noções de pertencimento andam juntos com sentimentos como coragem, expectativa e medo, humanizando uma experiência africana violentamente interrompida pela captura para o sistema escravista. A tentativa de apagamento das marcas desse passado em liberdade será iniciada na captura e na travessia atlântica. É possível afirmar que a narração da travessia de Kunta Kinte no navio negreiro ao lado de outros escravizados é a passagem mais crua de *Raízes* no que diz respeito ao trauma e à violência da escravidão. Essa mudança brusca do mundo paradisíaco africano para o inferno atlântico tem como função sensibilizar o leitor já identificado com a personagem vivendo essa experiência traumática. Ao mesmo tempo, assim como o jovem mandinga, seus companheiros agrilhoados oriundos de diferentes localidades também carregam individualidades e experiências pregressas. Nesta etapa da narrativa, as diferentes ancestralidades africanas formadoras do tecido social dos Estados Unidos – que a obra tem como objetivo representar – encontram-se no ponto comum de sua maior tragédia: seu exílio compulsório para o mundo escravista.

A travessia atlântica do africano escravizado descrita em *Raízes* atingiu um número até então jamais alcançado de leitores nos Estados Unidos. Desta forma, pode-se afirmar que Alex Haley amplificou o feito que Harriet Beecher Stowe havia alcançado com sua narrativa sobre a violência da escravidão em *A Cabana do Pai Tomás* (1842), mais de um século antes. Tal representação na adaptação televisiva do romance, exibindo a encenação da tortuosa viagem do navio negreiro em horário nobre, iria expandir o conhecimento sobre essa passagem histórica trágica, sedimentando várias percepções de seu imaginário. A verdade é que a oscilação entre um realismo cru e brutal ou uma descrição buscando reviver esse trauma por vias literárias mais poéticas é frequente na representação desse evento histórico traumático.

A busca pela verossimilhança por meio de uma descrição detalhada das sensações e sentimentos vividos por Kunta Kinte nesta etapa de sua experiência como escravizado foi seguidamente qualificada como um lugar-comum melodramático ancorado na narração do sofrimento, assim como a imagem canônica do castigo do açoite na qual Pai Tomás sucumbe em seu sacrifício no romance de Beecher Stowe. Em que pesem essas avaliações críticas, não se pode negar o ineditismo desta representação para o grande público, tal como afirma Claude Julien:

> se admitimos que a identidade se funda na memória, ficções sobre a travessia atlântica provaram ser o meio onde a dor de ser arrancado e disperso pode ser proveniente de seu túmulo aquático. Por exemplo, *Raízes,* de Alex Haley (repleto de clichês assim como são os sentimentos de culpa da América liberal), se destaca como uma história pioneira e os mistérios, as maravilhas, o misticismo e o ligeiro

> sarcasmo de *Middle Passage*[276] de Charles Johnson têm dado a plena medida da criação poética a esse respeito.[277]

Kunta Kinte é surpreendido por seus captores na floresta ao buscar um tronco para fazer um tambor. O narrador o localiza em meio a esse mundo selvagem e bastante familiar, em que os "perfumes familiares das flores silvestres"[278] se misturam aos grunhidos dos porcos selvagens, à algazarra dos babuínos e "as nuvens brancas de garças, grous, cegonhas e pelicanos"[279]. São os últimos momentos no paraíso:

> Naquele lugar, Kunta sentia-se dominado por uma sensação de paz, muito mais do que em qualquer outro. Ali, mais até do que na mesquita de Juffure, podia sentir como todas as coisas e todas as pessoas estavam nas mãos de Alá.[280]

Essa tranquilidade é quebrada de maneira repentina pelo *toubob* e seus dois ajudantes negros que já estão prontos para capturá-lo. A resistência instintiva e vigorosa é um sinal claro do treinamento realizado no rito de passagem para a vida adulta. Mas o aprendizado de guerreiro mandinga valerá pouco para o perigo infinitamente mais ameaçador representado pelo tráfico escravista. Desacordado e acorrentado, ele cruza o limiar que o separa da vida em liberdade para uma existência como cativo que inevitavelmente será o destino final de sua existência.

Como vimos, as viagens marítimas de Alex Haley a bordo de navios cargueiros buscando se aproximar da experiência dessa travessia atlântica tinha como objetivo justamente recriar na escrita, da maneira mais gráfica possível, a experiência da travessia atlântica. Na pele de Kunta Kinte, o leitor testemunha as diferentes estações dessa via dolorosa escravista em que a morte se apresenta em inúmeras formas e significados: a morte social das individualidades transformadas em propriedade; de uma coletividade transformada em carga; a morte física dos corpos negros que sucumbem à violência, à fome voluntária ou às epidemias; e principalmente a morte de uma

---

[276] *Middle Passage* é um romance histórico de Charles R. Johnson publicado em 1990.

[277] JULIEN, Claude. Surviving through a pattern of timeless moments: a reading of Caryl Phillip's Crossing the River. In: DIEDRICH, Maria. GATES JR, Henry Louis. PEDERSEN, Carl (Org.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 86. (Trad. do Autor). No original: "If we admit that identity is founded on memory, fictions about the Middle Passage have proved to be the medium where the hurt of being torn away and dispersed can well up from its watery tomb. For example, Alex Haley's Roots (cliche-ridden as it is with the guilt feelings of liberal America) stands out as a pioneering story, and the mysteries, wonders, mysticism, and nimble sarcasm of Charles Johnson's Middle Passage have given the full measure of poetic creation in this respect."

[278] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 126.

[279] Ibidem, p.126.

[280] Ibidem, p.127.

subjetividade que se transforma a partir do trauma. Entre os relatos da percepção visual, sensorial e nas divagações da personagem, o leitor adentra nos horrores desse umbral dantesco:

> Kunta perguntou-se se não teria enlouquecido. Nu, acorrentado, algemado, despertou deitado de costas, entre dois homens, numa escuridão total, um calor sufocante, um cheiro horrível, uma confusão indescritível, uma algazarra terrível de gente a gritar, soluçar, rezar, vomitar. Kunta sentiu seu próprio vômito, sobre o peito e a barriga. Todo o corpo doía, das pancadas que recebera desde a sua captura, há quatro dias. O que doía mais era o lugar em que o haviam marcado com um ferro em brasa, nas costas, entre os ombros.[281]

Neste capítulo o narrador, a partir das lembranças da personagem quanto de sua experiência sensorial e diária no trauma, ocupa-se quase que totalmente a descrever tanto o processo de captura e transporte dos escravizados. Assim, se sucedem as imagens das filas de prisioneiros caminhando em direção a seu destino; da nudez compulsória para avaliação do corpo transformado em mercadoria; da carga humana condicionada no navio negreiro com os aprisionados espremidos e acorrentados uns aos outros; da confusão de gemidos, gritos e preces em idiomas variados; e da evacuação involuntária das fezes e da urina tornando o ar insuportável e pestilento. É a partir deste ponto que a escravidão moderna, evento e processo histórico que é a base do romance, é finalmente apresentada como um processo de desumanização dos corpos africanos. A travessia atlântica também inicia a relação de Kunta Kinte com o homem branco, o *toubob* que até então ele só havia conhecido pela imaginação através das histórias repetidas como advertência em Juffure. A violência e a brutalidade de sua captura e escravização confirmam a natureza diabólica desse inimigo a quem ele deve primeiramente resistir e posteriormente se vingar. Por isso, em meio à agonia de sua condição e ciente de que algo o transporta para um lugar distante de seu lar e dos seus, ele se recorda dos ensinamentos em seu rito de passagem, mantendo a racionalidade para enfrentar esse inimigo cruel, desconhecido e poderoso. Trata-se dos primeiros sinais de sua resistência que se tornará uma marca após ser desembarcado e vendido como escravizado:

> Mas recordou-se nesse momento de algo que o *kitango* lhe dissera: os guerreiros e os caçadores deviam comer bem, para terem mais forças que os outros homens. Se ficasse com fome, a fraqueza iria impedi-lo de matar os *toubobs.*[282]

Essa ação de resistência também surge no reconhecimento do infortúnio desses escravizados de pele negra. Ela se manifesta no sentimento de solidariedade entre os cativos para com um dos

---

[281] Ibidem, p.128.

[282] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 134.

aprisionados da etnia *fulá* violentamente castigado por assassinar um também traidor, cúmplice dos traficantes:

> Os gemidos do *fulá* ecoavam pela escuridão do porão. Algum tempo depois, uma voz gritou firmemente em mandinga:
>
> – Vamos partilhar a dor dele! Devemos estar neste lugar como se fôssemos uma aldeia!
>
> A voz pertencia a um ancião. E ele estava certo. A dor do *fulá* era também a de Kunta.[283]

Esses laços vão ganhando força a partir do momento em que os escravizados finalmente são encaminhados para movimentar seus corpos alquebrados no convés do navio. Kunta reconhece o *wolof* a quem está acorrentado e membros de outras etnias como *fulás*, *jolas*, *sereres*, além da maioria de mandingas que compõem o grupo. Em número reduzido, também há mulheres e crianças. Seus objetivos comuns ganham expressão real na dança que todos são obrigados a performar diante dos traficantes brancos:

> Com a cabeça abaixada, Kunta podia ver a confusão de pés e pernas a pularem. Ele pulava também, sentindo as pernas fracas, a respiração ofegante. As moças puseram-se a acompanhar o canto da mulher. O som parecia feliz mas as mulheres cantaram como os horríveis *touboubs* tinham-nas levado todas as noites para os cantos escuros da imensa canoa e as usado como se fossem cadelas.
>
> – *Toubob fa!* (Matem os *toubobs*!) - gritavam elas, entre sorrisos e risadas.
>
> Os homens nus ecoaram o brado de ódio:
>
> – *Toubob fa!*[284]

A narrativa descreve aqui uma prática comum, conforme atestam os testemunhos de cativos, membros da tripulação ou passageiros presentes em navios do tráfico escravista, a respeito da dança dos escravizados no convés das embarcações. Sob a ameaça do açoite, os cativos eram obrigados a performar movimentos de dança que tinham como objetivo movimentar seus corpos para mantê-los saudáveis, afastar a melancolia que poderia levá-los à morte natural (ou por suicídio) e entreter os membros da própria tripulação. Esse pequeno intervalo na rotina brutal da travessia não era menos violento já que os que não se movimentassem da maneira correta eram castigados. Cabe realçar, contudo, a existência do temor de que a prática possibilitasse a preparação de revoltas:

> De fato, era grande o temor de que os escravizados utilizassem esses exercícios para desenvolver algum tipo de codificação secreta e preparar um motim: os

---

[283] Ibidem, p. 136.

[284] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 141.

> canhões dos navios às vezes eram apontados para os dançarinos para intimidá-los e a vigilância constante era garantida.[285]

De fato, a dança no convés transforma-se então no momento desse reconhecimento do outro, na criação de novos laços de origem (o porto de embarque como escravizado, a África, a igualdade na pele negra) e no desenvolvimento de uma linguagem que possibilita uma ação:

> Códigos de parentesco e lealdade nos quais os escravos reconheciam sua origem comum também eram afirmados, reagindo desta forma contra as brutais exigências do comércio escravista, as separações cruéis já vividas nas prisões e no litoral, a destruição deliberada de sua cultura. A identidade africana tinha que ser proclamada quando era mais ameaçada. Tornou-se um ancoradouro que poderia garantir a sobrevivência, algo para lembrar, uma estrutura em torno da qual se poderia criar laços fortes em antecipação a outras separações e lutos.[286]

No decorrer das torturas dessa travessia, essa babel étnica de escravizados se esforça para melhorar sua comunicação nos porões da embarcação com o propósito de traçar um plano que permita matar seus captores. A narrativa introduz a reconfiguração da própria identidade comunitária no primeiro espaço em que os escravizados são reunidos antes de um destino incerto que pode estar na própria morte durante a travessia. O ódio ao inimigo comum que os escraviza é o liame desta nova sociabilidade em meio à catástrofe. Seu pano de fundo é a própria identidade africana: "Conversando em murmúrios durante horas, os homens foram desenvolvendo um profundo senso de intriga e fraternidade. Embora fossem de aldeias e tribos diferentes, sentiam agora que não eram de povos ou lugares diferentes."[287] Mesmo a diferença de fé religiosa, como no episódio em que o *wolof* acorrentado a Kunta proclama ser um infiel, é colocada de lado por conta do desejo superior de vingar as mortes e ofensas sofridas naquele inferno marítimo conduzido pelo

---

[285] FABRE, Geneviève. The slave ship dance. In: DIEDRICH, Maria. GATES JR, Henry Louis. PEDERSEN, Carl (Org.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 36. (Trad. do Autor). No original: "Fear was great indeed that the enslaved would use these exercises to develop some kind of secret coding and prepare a mutiny: the ships' guns were sometimes aimed at the dancers to intimidate them, and constant watch was secured."

[286] FABRE, Geneviève. The slave ship dance. In: DIEDRICH, Maria. GATES JR, Henry Louis. PEDERSEN, Carl (Org.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 40. (Trad. do Autor). No original: “Codes of kinship and loyalties were also asserted in which slaves acknowledged their common origin, thus reacting against the brutal exigencies of the trade, the cruel separations already experienced on the coast and in the pens, the deliberate destruction of their culture. African identity had to be proclaimed when it was most threatened. It became a mooring that could ensure survival, a thing to remember, a structure around which to create strong bonds in anticipation of other partings and bereavements.”

[287] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 180.

homem branco: "ao reconhecer as diferenças entre eles sem rejeitar outros níveis de identificação, Kunta reexamina seu passado étnico por meio da assimilação de sua nova existência africana".[288]

Em mais um dos momentos em que os escravizados são levados ao convés, um *wolof* consegue se apoderar da arma de uns tripulantes, matando-o e ferindo outros em seguida. Ele é barbaramente assassinado pelos tripulantes, que reforçam suas armas e a vigilância sobre os escravizados. O possível motim, preparado lentamente entre os murmúrios do convés, torna-se cada vez mais distante. Uma tempestade marítima seguida por uma epidemia intestinal devastadora provoca a morte de uma parte significativa dos escravizados e alguns dos tripulantes. Esses infórtunios tornam o terrível quadro dessa travessia atlântica mais sombrio para todos, cativos e tripulantes. O narrador completa a descrição da jornada infernal com a ameaça também frequente da calmaria que os estaciona em alto mar. Vítima da mesma infecção que ceifou a vida de boa parte dos viajantes, Kunta tem delírios com lembranças de sua vida pregressa em liberdade. É em meio a esses últimos momentos de agonia que o navio se aproxima de seu destino.

O desembarque do navio negreiro faz ressurgir os temores das histórias repetidas em Juffure sobre os *toubobs* comedores de gente quando os traficantes, ainda a bordo, se encarregam de limpar os escravizados preparando-os para ofertá-los aos seus futuros compradores e proprietários:

> Estendido no chão, com a impressão de que o corpo inteiro estava em chamas, Kunta ouviu outros homens gritando de terror. Levantando rapidamente a cabeça, viu que os *toubobs* estavam empenhados no que só podia ser os preparativos para que os homens fossem devorados.[289]

O temor dá lugar à expectativa e à curiosidade quando, após o navio atracar, os escravizados cruzam a prancha que os conduz à terra firme. É a marcação do fim da travessia atlântica e o início da nova jornada na América. Em meio à confusão do desembarque, Kunta se depara com outros negros que certamente não faziam parte do mesmo grupo que fez a travessia:

> Como se um raio o atingisse, Kunta avistou de repente dois homens pretos que não tinham vindo na grande canoa. Não teve a menor dúvida de que eram um mandinga e outro serere. Virou a cabeça para vê-los passar, seguindo em silêncio atrás de um *toubob*. [...]. Não podia compreender como homens pretos seguiam docilmente

---

[288] OSAGIE, Iyunolu. Routed passages: narrative memory and identity in Alex Haley's "Roots". *College Language Association Journal*. v. 47, n. 4, jun. 2004, p. 399. (Trad. do Autor). No original: "In acknowledging the differences between them without rejecting other levels of identification, Kunta revises his ethnic past through the assimilation of this novel African presencing."

[289] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 163

> atrás de um *toubob*, que não os estava observando nem mesmo carregava uma arma, ao invés de tentarem escapar ou matá-lo.[290]

A identidade africana entre os escravizados de pele negra construída durante a travessia na ação de uma possível resistência ao opressor torna-se então mais problemática, como aponta Iyunolu Osagie: "Noções fáceis do que significa ser africano ou negro (cor da pele, características de aparência africana, etc.) são dissipadas na medida em que Kunta adentra em situações mais reveladoras no Novo Mundo."[291] Suas primeiras intenções para uma futura ação de resistência em sua nova condição já não poderão se apoiar na solidariedade comunitária construída nesse cruzamento entre dois mundos. É em meio a essa solidão, como um africano de origem mandinga que passa a viver entre negros já escravizados, que Kunta Kinte constrói uma nova identidade.

3.3. Kunta Kinte na diáspora: escravização, resistência e continuidade

Após o desembarque na América, Kunta Kinte aprofunda o seu desejo de resistência, mesmo enfraquecido pela experiência brutal da travessia. A distinção para essa nova realidade é um completo isolamento quando comparada à experiência da travessia atlântica. Se antes o reconhecimento dos mandingas e de outras tribos africanas diversas vitimadas em conjunto possibilitava o vislumbre de alguma unidade para a uma possível ação, agora era necessário observar e agir na solidão. A insubmissão à sua nova condição de escravizado em uma terra estrangeira é a principal marca desse primeiro encontro com a América, calcada, sobretudo, na lembrança e no reforço das características de sua identidade mandinga.

Os ensinamentos do *kitango* em seu rito de passagem retornam nesses primeiros momentos de reconhecimento desse novo mundo dos *toubobs*. Kunta, então, se lembrava do ensinamento aprendido na ocasião: "o homem deve ser sábio o bastante para estudar e aprender com os animais".[292] Os animais que logravam fugir de suas armadilhas eram os que guardavam suas forças para agir no momento certo, em um ataque surpresa ou na fuga para a liberdade, por isso: "era preciso fazer com que todos pensassem que perdera completamente a esperança."[293] O narrador

---

[290] Ibidem, p.165.

[291] OSAGIE, Iyunolu. Routed passages: narrative memory and identity in Alex Haley's "Roots". *College Language Association Journal*. v. 47, n. 4, jun. 2004, p. 400. (Trad. do Autor). No original: "Facile notions of what it means to be African or black (skin color, African-looking features, etc.) are dispelled as Kunta enters into more revealing situations in the New World."

[292] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.166.

[293] Ibidem, p.166.

descreve, então, o processo de venda dos escravizados recém-desembarcados, dinâmica constituída pela apreciação manual dos futuros compradores que lhes solicitam mostrar os dentes, apalpando também outras partes do corpo. Vendido por oitocentos e cinquenta dólares, Kunta Kinte é encaminhado em uma carroça para a fazenda de seu proprietário. A jornada, agora por terra, permite que o protagonista recolha as primeiras impressões sobre sua nova morada.

Nesse trajeto, que também é uma experiência de reconhecimento, aparece de forma ostensiva um elemento apontado nas críticas de Harold Courlander à africanidade pouco convincente de Kunta Kinte. Trata-se das frequentes alusões aos sentidos olfativos do protagonista. A proximidade de outros é sempre precedida por essa percepção do cheiro: "depois do que pareceu ser um tempo interminável, Kunta farejou a aproximação do *toubob*"[294]. Em sua viagem, esse aspecto aparece enquanto ele avalia suas possibilidades de fuga: "o odor dos sacos de cereais era muito forte, mas mesmo assim Kunta podia sentir também os cheiros do preto e do *toubob*." Ao avistar os campos cultivados na estrada, ele também aciona seus sentidos olfativos acurados para tentar identificar um grupo do que pareciam ser pretos aparentemente trabalhando nas plantações: "Farejou o ar, tentando captar o cheiro daquelas pessoas. Mas não conseguiu." Courlander descreve esse e outros momentos dessa onipresente capacidade olfativa em sua crítica para afirmar:

> O poder e a obsessão com o cheiro que Haley impõe ao seu ancestral africano é um *leitmotiv* interminável. O efeito subliminar infeliz é posicionar Kunta ao nível da ordem de um ser animal ao invés de humano avançado, mas com sentido diminuído – algo que Haley certamente não pretendia.[295]

Kunta Kinte inicia o seu processo de diferenciação africana nessa nova identidade forjada a partir do encontro com outros negros que não o reconheciam como um igual e dos quais ele já deseja se apartar:

> Aqueles pretos estavam rindo dele, Kunta! Que tipo de pretos seriam aqueles, que desdenharam os de sua própria espécie e trabalhavam como cabras para os *toubobs*? De onde teriam vindo? Pareciam africanos, mas evidentemente não tinham vindo da África.[296]

---

[294] Ibidem, p.171.

[295] COURLANDER, Harold. Kunta Kinte's struggle to be African. *Phylon*, v. 47, n. 4, 1986, p.297. (Trad. do Autor). No original: "The power of, and obsession with, smelling that Haley imposes on his African ancestor is an unending leitmotif. The unfortunate subliminal effect is to place Kunta on a level with an animal order of being rather than with advanced though scent-diminished humans - something Haley surely did not intend."

[296] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.173.

No percurso para a fazenda ele também se encontra, pela primeira vez, com os nativos americanos que "caminhavam rapidamente, em sapatos e tangas esquisitas, que pareciam feitos de pele. Carregavam arcos e flechas. Não eram *toubobs*, mas também não eram da África. Que tipo de gente seriam?"[297]. Estes encontros com os indígenas e a menção a eles em outros trechos da narrativa buscam também criar o paralelo entre o bom selvagem das Américas e a figura do recém-chegado Kunta Kinte em sua africanidade pura e intocada.

Depois de um intervalo de reconhecimento do ambiente e da reflexão sobre as possibilidades de livrar-se dos grilhões que o aprisionavam, Kunta Kinte faz sua primeira tentativa de fuga quando a carroça que o transportava se aproximava da sede da fazenda de seu proprietário. Após golpear o negro que o vigiava, ele se embrenha nas florestas que circundam as plantações, mas acaba localizado por cães farejadores. Novamente capturado, recebe então as primeiras chibatadas exemplares utilizadas pelos escravizadores para submeter seus escravos recém-chegados. Essa primeira iniciativa de fuga marca o início de suas ações de resistência. Aqui, mais do que a marca de uma identidade africana, é a condição de homem livre que o impele a enfrentar as dificuldades desconhecidas de uma terra estrangeira, com sua natureza peculiar e a vigilância onipresente do inimigo de pele branca.

Após essa primeira tentativa de fuga, o protagonista adentra finalmente na estrutura do trabalho escravo da fazenda. O narrador utliza o olhar do recém-chegado para apresentar esse universo ao leitor. É assim que vemos a fila dos negros escravizados, "as mulheres com panos brancos ou vermelhos amarrados na cabeça, a maioria dos homens e as crianças com um chapéu de palha"[298], alguns carregando facões; as cabanas de madeira com sua construção distante da solidez e firmeza das habitações de Juffure; e a estupidez do homem branco que não reconhece as peculiaridades étnicas de seus escravizados ao designarem um *fulani* para cortar talos de milho quando a especialidade desse povo é cuidar de gado. Dessa forma, a estranheza de Kunta Kinte diante dos aspectos rotineiros da "instituição peculiar" estadunidense também é a estranheza do leitor. É em meio a essa desconexão que ele recebe seu nome de escravizado:

> Abruptamente, o preto odiado começou a espetar o peito de Kunta com o dedo esticado a dizer:
>
> – Você…você Toby!
>
> Kunta não entendeu e deixou-o transparecer no rosto. O preto continuou a espetar-lhe o peito, repetindo a mesma coisa, vezes sem conta. Kunta finalmente percebeu

[297] Ibidem, p.173.

[298] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 183.

> que o preto estava querendo fazê-lo compreender, alguma coisa que dizia na estranha língua dos *toubobs*.
>
> Como Kunta continuasse com uma expressão aturdida, o preto passou a espetar com o dedo o próprio peito de Kunta.
>
> – Você To-by. Toby. *Massa* dizer seu nome Toby!
>
> Quando Kunta entendeu, teve que recorrer a todo seu autocontrole para não dar vazão à raiva que o dominava e não demonstrar que havia compreendido. Sua vontade foi de gritar: "Eu sou Kunta Kinte, primeiro filho de Omoro, que é filho do homem santo Kairaba Kunta Kinte!".[299]

A ignorância dos brancos em relação à individualidade de homem livre africano e os rigores violentos da rotina de escravizado tornam recorrentes os planos de Kunta para fugir. Na sua percepção do mundo da *plantatio*n e de seus escravizados vão se sucedendo os aspectos dessa nova realidade insuportável: seu isolamento como recém-chegado, o não respeito às restrições alimentares do islamismo no consumo da carne de porco, a submissão bovina dos escravizados às ordens dos feitores brancos, o desconhecimento dos mesmos a respeito de suas origens étnicas. Nesse ínterim também emergem sentimentos nostálgicos em relação à sua vida na África, principalmente no reconhecimento de hábitos similares aos de sua aldeia original:

> Sentia-se melhor quando comia o pão, pois já o vira sendo preparado por algumas mulheres pretas, que moíam o milho com o pilão de pedra, mais ou menos como na África. A principal diferença era que o pilão de Binta era de madeira.[300]

A introdução de Kunta Kinte no universo da *plantation* também é o importante momento em que o narrador destaca a ignorância das origens e da ancestralidade dos escravizados estadunidenses. Esse silenciamento das identidades de origem (mandiga, serere, fulani, por exemplo) reduz a identidade dos escravizados à condição de "não brancos". Com efeito, essa identidade africana aparece para ele em inúmeros momentos, seja por meio de um primeiro encontro no reconhecimento visual dos traços étnicos, seja na percepção de gestos e hábitos que, a despeito do processo de apagamento coletivo, persistem em se manter:

> Kunta foi forçado a admitir, se bem que com grande relutância, que os pretos daquele lugar talvez não fossem totalmente irrecuperáveis. Por mais ignorantes que fossem, algumas das coisas que faziam eram tipicamente africanas, embora eles próprios não soubessem disso. Mas Kunta sabia, porque ouvira durante toda a sua vida aqueles sons de exclamação, acompanhados pelos mesmos gestos com as mãos e pelas mesmas expressões. E a maneira como aqueles pretos moviam o

---

[299] Ibidem, p. 183-184.

[300] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 188.

> corpo era também idêntica. E quando estavam sozinhos, a maneira como riam, com o corpo inteiro, era exatamente igual à das pessoas de Juffure.[301]

A expressão corporal, os gestos e os costumes, na percepção de Kunta, remetem a uma africanidade inconsciente. Ao narrar esses traços culturais pulverizados entre afrodescendentes de diferentes etnias, o narrador dialoga em alguma medida com uma visão mais complexa deste universo do escravizado nos Estados Unidos. Essa perspectiva mais complexa contesta uma visão monolítica sobre o apagamento quase total de hábitos culturais, crenças e visão de mundo dos escravizados africanos, comum na historiografia anterior à década de 1960. Como afirma Lawrence Levine:

> Desde os primeiros cativos africanos, ao longo dos anos de escravidão, e até o presente século, os negros americanos mantiveram vivas importantes vertentes da consciência africana e da arte verbal em seu humor, canções, danças, fala, contos, jogos, crenças populares e aforismos. Eles foram capazes de fazer isso porque essas áreas da cultura são muitas vezes as mais persistentes, porque os brancos tendiam a não interferir em muitos desses padrões culturais que rapidamente se tornaram associados na mentalidade branca com a inferioridade do negro ou pelo menos com traços raciais peculiares e porque em várias áreas havia importantes paralelos culturais e, portanto, amplo espaço para o sincretismo entre africanos e europeus.[302]

Neste momento, o narrador introduz uma revelação intuitiva, conectada diretamente com esse despertar em relação à ancestralidade africana, que é o mote fundamental do romance. Kunta Kinte reflete sobre o significado de sua presença como escravizado naquela terra estrangeira:

> Uma noite, ao despertar subitamente de um sono irrequieto, como frequentemente lhe acontecia, Kunta ficou olhando para a escuridão e sentiu que Alá, por alguma razão, quisera que ele fosse parar ali, em meio a uma tribo perdida de uma grande família preta, que tinha suas raízes nos mais longínquos antepassados. Mas, ao contrário dele, os pretos daquele lugar não tinham o menor conhecimento de quem eram e de onde tinham vindo.
>
> Sentindo perto dele, de alguma maneira estranha, a presença do homem santo que fora seu avô, Kunta estendeu as mãos na escuridão. Não havia nada para ser encontrado, mas mesmo assim ele começou a falar em voz alta ao Alquaran

---

[301] Ibidem, p. 192.

[302] LEVINE, Lawrence. *Black culture and black consciousness: afro-american folk thought from slavery to freedom.* New York: Oxford University Press, 1977, p. 444. (Trad. do Autor). No original: "From the first African captives, through the years of slavery, and into the present century black Americans kept alive important strands of African consciusness and verbal art in their humor, songs, dance, speech, tales, games, folk beliefs, and aphorisms. They were able to to this because these areas of culture are often the most persistent, because whites tended not to interfere with many of these culture patterns which quickly became associated in the white mind with Negro inferiority or at least peculiar Negro racial traits, and because in a number of areas there were important culture parallels and thus wide room for syncretism between Africans and Europeans."

> Kairaba Kunta Kinte, implorando-lhe que lhe revelasse o objeto de sua missão ali, se é que havia algum.[303]

Também nota-se aqui a menção direta à "tribo perdida", imagem onipresente nas pregações da cosmogonia dos muçulmanos negros da NOI e de Malcolm X. Ao narrar esta espécie de epifania sobre os sentidos da presença de Kunta Kinte em terras americanas, Alex Haley de certa forma o qualifica com as mesmas credenciais do líder do nacionalismo negro em seu esforço de convencer os afro-americanos de uma autovalorização calcada em suas origens étnicas africanas e no pan-africanismo. Ao mesmo tempo, ratifica o próprio significado de sua narrativa para os afro-americanos.

Kunta Kinte também passa a se sentir um pouco mais tranquilo ao dar-se conta do comportamento dúbio dos outros escravizados, que até expressavam certa simpatia a ele quando o capataz não estava por perto. Aos poucos ele localiza atitudes e ações cotidianas que revelam mais do que a mera submissão aparente:

> Ocorreu a Kunta que aqueles pretos disfarçaram seus verdadeiros sentimentos em relação aos *toubobs* tão cuidadosamente quanto ele ocultava sua verdadeira atitude em relação a eles. Àquela altura, já havia testemunhado muitas vezes os rostos sorridentes dos pretos ficarem subitamente amargos, no momento em que um *toubob* virava a cabeça para o outro lado. Já os vira quebrarem suas ferramentas de trabalho deliberadamente e depois alegarem com uma expressão inocente que não sabiam como acontecera, quando o capataz os amaldiçoava asperamente por sua falta de jeito. E percebera também como os pretos, apesar da demonstração de atividade intensa quando os *toubobs* estavam por perto, demoravam duas vezes mais do que o necessário para fazerem qualquer coisa nos campos.[304]

Nesse trecho da narrativa o tropo da agência escrava, tema que emerge com força nas décadas de 1960 e 1970 por conta da nova historiografia sobre o escravismo, aparece na descrição das pequenas ações de sabotagem cotidianas diante da estrutura brutal do sistema da *plantation* escrava. Um modus operandi que transcende o próprio escravismo moderno, como bem descreve o historiador Edward B. Baptist:

> Outro fato tão antigo quanto esse é que aqueles obrigados a ceder sob o poder da mão direita usaram a arte da resistência secreta, como retardar o ritmo do trabalho quando os feitores estavam longe, para minar o controle do dominante. Acontecia da mesma maneira nas sociedades tradicionais durante todos aqueles milênios em que os servos, camponeses e escravos constituíam a maior parte da força de trabalho em grande parte delas. O ofício que realizavam era muito parecido com o

---

[303] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 238.

[304] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 193.

> que o reformista protestante Martinho Lutero, no século XVI, chamou de "poder da mão esquerda": a força dos pobres e dos fracos, a maneira secreta com que, aparentemente, resistiam de maneira passiva ao mal. Os camponeses e os empregados quebravam as ferramentas dos empregadores, mentiam, se faziam de bobos, escapavam dos mestres. Ao mesmo tempo, mantinham os próprios segredos sobre todos os ofícios.[305]

Essas constatações sobre algumas ações de resistência e os primeiros momentos de sociabilidade entre os escravizados da *plantation* não eliminam o desejo de Kunta Kinte de empreender uma nova tentativa de fuga. Essa segunda tentativa é frustrada ao ser rapidamente capturado pelo capataz negro que o vigiava. Mas algum tempo depois, ao consertar uma cerca de arame com outro escravizado, ele consegue se apoderar de um facão e imobiliza seu companheiro de trabalho. Desse modo, logra embrenhar-se na floresta próxima à cerca. O rigor do inverno e suas pegadas na neve tornam a sua localização fácil pelas milícias de caçadores de escravizados foragidos. Novamente capturado, recebe de novo o castigo do açoite. Embora tenha verificado a semelhança de certos africanismos entre os escravizados, o protagonista passa a reconhecer a ausência de solidariedade a suas tentativas de fuga como evidência da pouca identidade coletiva existente entre eles. Colabora para sua suspeita o fato de que, além do feitor branco e dos capatazes negros, ele passa também a ser vigiado pelos outros escravizados. Persiste, então, em sua intenção de uma nova tentativa de fuga, mantendo-se submisso e obediente para convencer seus vigilantes de que se conformara com sua condição.

Essa última e fatídica tentativa de fuga é então preparada meticulosamente. Escapando após o anoitecer e escondendo-se entre os arbustos da estrada, consegue entrar sem ser visto em uma carroça que transportava fumo, escondendo-se entre a carga. Desembarca do veículo ao amanhecer. Adentrando novamente na floresta nas proximidades, decide manter-se escondido. Em seus devaneios, imagina a possibilidade de uma rebelião com outros africanos fugidos, dispostos a retornar a seu lar original:

> descobriu-se a pensar no grande herói dos mandingas, o guerreiro Sundiata, que tinha sido um escravo aleijado, tão cruelmente tratado por seu dono africano que acabara fugindo e fora esconder-se nos pântanos, onde encontrara outros fugitivos e os organizara num exército vitorioso, que construíra o império mandinga.[306]

---

[305] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 159.

[306] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.207.

Sua imaginação é interrompida pelo som cada vez mais próximo dos latidos de cachorros que o perseguiram pelo faro. Não demora para que o grupo de caçadores o localize, faminto e exausto. Ele resiste ao máximo à nova captura, fere um dos caçadores, mas é finalmente imobilizado e amarrado nu a uma árvore. Nesse momento um de seus captores aponta para suas genitais com uma faca em uma mão e também faz uma indicação para os seus pés, tendo um machado na outra.

> Compreendendo tudo, Kunta começou a gritar e a chutar, mas foi novamente golpeado. Uma voz dentro de Kunta gritava-lhe que um homem, para ser um homem, devia ter filhos. E as mãos de Kunta baixaram rapidamente para cobrir seu *foto*[307]. Os dois *toubobs* sorriam cruelmente.[308]

Ao ter seu pé esquerdo decepado por seus captores, Kunta Kinte entra em uma nova fase de seu cativeiro, já que o ferimento e a deficiência posterior o impossibilitam de tentar escapar ao seu destino. Ao mesmo tempo, a não concretização da castração e sua sobrevivência ao ferimento grave garantem a perpetuação de seu clã na América. Impedido pela brutalidade do regime escravista de lutar por sua liberdade, seus esforços serão concentrados na manutenção de sua identidade mandinga e na perpetuação dessa mesma memória ancestral em seus futuros descendentes. Sua reação à tentativa de emasculação também é um vislumbre da possibilidade da paternidade mesmo que em uma vida de escravidão.

Há então uma mudança de cenário na narrativa. Com base nos registros históricos de sua pesquisa em arquivos dos Estados Unidos, Alex Haley verificou que o escravo Toby havia sido vendido de John Waller para seu irmão William em 1768. Ao despertar de sua convalescência após ter o pé amputado, Kunta Kinte já está sob os cuidados de William Waller, um médico proprietário de terras e de escravos. Sob os cuidados de seu novo dono e de Bell, a escravizada cozinheira local, ele se recupera lentamente, até ser designado para cuidar dos jardins da propriedade, já que sua deficiência o impossibilita de trabalhar nos campos. Transferido para outra *plantation*, Kunta Kinte/Toby é aos poucos integrado à estrutura escravista, tendo como guias dois novos personagens que o auxiliam na adequação à sua nova realidade. As tentativas de fuga e de resistência ostensiva à escravização ficaram para trás. Para que a história de Kunta Kinte e seus descendentes cumpram o objetivo de representar simbolicamente os afro-americanos e seu passado no escravismo, a narrativa passa a inserir os aspectos mais detalhados da estrutura social escravista e seu pano de fundo histórico. A cozinheira Bell e o escravizado Violinista são os tradutores nesse processo de

---

[307] Na língua mandinga, orgão sexual masculino.

[308] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.209.

integração de Kunta Kinte a este novo mundo, ao mesmo tempo em que cumprem a função de situar o enredo historicamente. O narrador repete aqui o mesmo recurso narrativo do *griot* Kebba Fofana ao adicionar os eventos históricos ao desenrolar de seu relato.

Sua aproximação com o Violonista, um escravizado pardo que tinha a prerrogativa de se apresentar com seu instrumento por outras fazendas vizinhas, é o primeiro momento de aproximação com o mundo dos escravizados da nova fazenda. É com ele que Kunta aprende aos poucos a comunicar-se, aprendendo novos hábitos e palavras. Por meio dele, o narrador também apresenta os aspectos draconianos da legislação escravista, suas inúmeras proibições e castigos. O rol das leis descritas é finalizado com o rechaço à memória da cultura africana: "Eles tem até uma lei que proíbe os negros de baterem em tambores. Os negros não podem fazer nenhuma das coisas que faziam na África."[309]

Nas falas de Bell e do Violinista, a narrativa apresenta não só certos aspectos da estrutura escravista aludidos acima, como também alguns personagens negros ilustres do período. É desta forma que Kunta Kinte e o leitor são apresentados à figura do célebre violinista Sy Gilliat[310], do astrônomo Benjamin Banneker[311], do médico James Derham[312], do fundador da maçonaria negra Prince Hall[313], da poetisa Phillis Wheattley[314] e do ex-escravizado Gustavus Vassa, cujo nome original era Olaudah Equiano[315], entre outros. Em que pese o aspecto de inverossimilhança a respeito do conhecimento sobre esses personagens por parte de escravizados da Virgínia na última década do século XVIII, a intenção do narrador é oferecer ao leitor um amplo painel das contribuições dos negros à história e à cultura dos Estados Unidos.

Por meio do Violonista, Kunta Kinte é informado sobre as treze colônias britânicas e sobre as diferenças entre o norte e o sul a respeito do sistema escravista. Também é o Violinista quem finalmente explica a ele quem são os indigenas:

---

[309] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 217.

[310] Sy Gilliat (1720-1820?) foi um talentoso escravizado violinista que viveu em Richmond, na Virgínia.

[311] Benjamin Banneker (1731-1806) foi um cientista, relojoeiro e editor negro que nasceu em liberdade.

[312] James Derham (1762-1802) foi o primeiro afro-americano a praticar a medicina nos Estados Unidos.

[313] Prince Hall (1735-1807) foi o fundador da Maçonaria Prince Hall, o primeiro ramo da maçonaria nos Estados Unidos composta por afro-americanos.

[314] Phillis Wheattley (1753-1784) ex-escravizada, foi a primeira poetisa afro-americana publicada.

[315] Olaudah Equiano (1745-1797), nascido na região de Igbó no Benin, foi rebatizado como Gustavus Vassa. Foi escravizado até comprar sua própria liberdade aos 21 anos. Tornou-se abolicionista e escreveu uma autobiografia intitulada "A interessante narrativa da vida de Olaudah Equiano, ou Gustavus Vassa, o africano" publicada em 1789.

> – Eles estavam aqui antes de os brancos chegarem. Os brancos dizem que foi um deles, um homem chamado Colombo, quem descobriu esse lugar. Mas se ele encontrou os índios aqui, então não descobriu coisa nenhuma, não é mesmo?
> O Violinista fez uma nova pausa. Estava começando a se entusiasmar pelo assunto.
> – Os brancos acham que quem já estava num lugar antes deles não conta. Dizem que não passam de selvagens.[316]

Nas descrições dadas pelo Violinista, há uma clara aproximação entre os indígenas e os negros na alusão às mulheres que "carregam os bebês nas costas, como me disseram que também se faz na África."[317] Ou mais diretamente, pelo destino quase similar sob o jugo do homem branco:

> Todos vocês, africanos e índios, cometeram o mesmo erro, deixando os brancos entrarem no lugar onde viviam. Ofereceram comida e um lugar para dormir. E quando descobriram, os brancos estavam expulsando vocês da terra ou acorrentando todo mundo![318]

Michael Steward Blayney enfatiza essa experiência comum ao argumentar sobre a caracterização de Kunta Kinte como o bom selvagem africano: "Haley, um adepto do nobre selvagem africano, não podia deixar de ver semelhanças fundamentais."[319]

Massa Waller, o senhor de escravos dono da propriedade e que adquiriu o escravo Toby/Kunta Kinte de seu irmão, é caracterizado nas falas das outras personagens como um senhor benévolo quando comparado a outros escravocratas do sul. Seus escravizados não são vigiados por capatazes e essa espécie de postura branda no trato com seus cativos deve-se, sobretudo, ao fato de que seus antepassados ingleses já fossem ricos antes de se estabelecerem na colônia inglesa da Virgínia, ao contrário dos inúmeros pequenos fazendeiros nas proximidades com poucos escravos. Em determinados aspectos, essa descrição dos Waller aproxima-se da imagem bucólica da *plantation* anterior à Guerra Civil, com seus escravizados submissos a senhores benevolentes e nobres descritos nos clássicos literários *The Clansman* (1905), de Thomas Dixon e *...E o Vento Levou* (1936), de Margaret Mitchell.

Bell, a cozinheira da casa-grande que também foi a enfermeira de Kunta Kinte em sua chegada à nova propriedade, será a principal personagem a integrar o escravizado africano a seu novo ambiente, tornando-se também a sua esposa. Esta união, no entanto, só ocorre mais de duas

---

[316] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.231.

[317] Ibidem, p.232.

[318] Ibidem, p.232.

[319] BLAYNEY, Michael Steward. Roots and the noble savage. *Tennessee Historical Quarterly,* v.15, n.1, 1986, p. 71. (Trad. do Autor). No original: "Haley, a believer in the noble African, could not help but see fundamental similarities".

décadas depois da chegada de Kunta ao local, período em que ele permanece em celibato. Essa representação destoa em grande medida da descrição do "Africano" presente nos relatos que Alex Haley registrou em sua infância e feita por ele no primeiro relatório a respeito de *Before This Anger* em 1965: "Kunta, 16 ou 17 (anos) ao entrar na escravidão nos EUA, gerou vários filhos, a maioria deles vendidos de várias maneiras. Com cerca de 40 anos, gerou uma filha, com Bell, a cozinheira da 'Casa Grande'."[320] De fato, o longo período de celibato da personagem em *Raízes*, algo bastante incomum para um escravizado que chegou a terras americanas ainda na adolescência, é uma característica destacada por vários críticos. Harold Courlander é um dos que apontam a inverossimilhança da caracterização de certa inocência sexual e a pudicícia de Kunta Kinte:

> A inocência sexual de Kunta está totalmente fora de sintonia com as atitudes africanas predominantes; com as semanas de treinamento de masculinidade pelas quais os meninos mandingas devem passar; com as trocas de boca a boca entre meninos crescendo na puberdade em Juffure; e com as oportunidades normais de avistar um corpo feminino descoberto.[321]

Courlander utiliza a inverossimilhança como mais um elemento para colocar em xeque a africanidade de Kunta Kinte. Nesse sentido o crítico se questiona sobre a intenção do autor em apresentar essa característica virginal ao protagonista por um longo período de tempo. Para Matthew F. Delmont, a intenção do autor foi "fazer seus personagens negros respeitáveis em termos de comportamento sexual"[322]. Delmont menciona as diferenças entre as descrições originais sobre Kunta Kinte e como essa imagem se transformou conforme a narrativa foi tomando sua forma final. Isso ocorreu, segundo o historiador, tanto devido à reservas pessoais do próprio autor em relação ao tema quanto ao desejo de não apresentar nenhum comportamento sexual explícito que pudesse macular a percepção sobre as personagens: "Para Haley, essa revisão desafiou os retratos que circularam amplamente durante e após a escravidão de homens negros como sexualmente agressivos e de mulheres negras como sexualmente promíscuas."[323]

---

[320] HALEY, Alex. Working Report: Before This Anger. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 2, pasta 30, arquivo geral alfanumérico, p. 15 (Trad. do autor). No original: "Kunta, 16 or 17 upon entering U.S. slavery sired eventually several children, most of them variously sold away. When about 40, he sired a daughter, by Bell, the 'Big House' cook."

[321] COURLANDER, Harold. Kunta Kinte's struggle to be African. *Phylon*, v. 47, n. 4, 1986, p. 297. (Trad. do Autor). No original: "Nothing explains it. Kunta's sexual innocence is totally out of tune with prevailing African attitudes; with the weeks of manhood training through which young Mandinka boys must go; with the word of mouth interchanges between boys growing into puberty in Juffure; and with the normal opportunities to catch sight of an uncoverd female body."

[322] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 202. (Trad. do Autor). No original: "to make his black characters respectable in terms of their sexual behavior."

[323] Ibidem, p. 203. (Trad. do Autor). No original: "For Haley, this revision challenged portrayals that circulated widely during and after slavery of black men as sexually aggressive and of black women as sexually promiscuous.

Bell é a única escravizada alfabetizada da fazenda e, por isso, oportunamente é a personagem que faz a ligação entre a narrativa e o tempo histórico retratado. Sua proximidade com a casa-grande também permite que ela tenha acesso a informações do mundo exterior à *plantation*. Por meio dela, tanto Kunta Kinte quanto outros escravizados são informados, de maneira pouco crível, sobre eventos históricos importantes, como, por exemplo, os acontecimentos iniciais que deflagraram a Guerra de Independência dos Estados Unidos. Na conversa entre Bell e o Violinista sobre esses e outros episódios canônicos da historiografia da Revolução Americana, o narrador apresenta não só a opinião dos escravizados sobre tais eventos como também a participação de personagens históricas afro-americanas. De modo bastante pedagógico, quase ao estilo das descrições de um livro didático sobre a história dos Estados Unidos, os principais eventos da Guerra de Independência são descritos na sua sequência pelos escravizados (Bell ou o cocheiro Luther). Essas descrições também tinham a intenção de oferecer ao leitor tanto um painel mais geral a respeito destes fatos e processos históricos quanto à participação de negros livres e escravizados em seu desenrolar. O trecho a seguir ilustra essa exposição pouco verossímil:

> Luther pôs-se então a cantarolar uma música que aprendera na sede do condado. O ritmo era contagiante e a letra fácil de decorar, e logo outros estavam cantando também, enquanto alguns batiam o compasso com pedaços grandes de pau. *"Yankee Doodle came to town, ridin' on a pony..."*[324] E quando o Violinista começou a tocar, todos os escravos se puseram a dançar e bater palmas.[325]

Em meio a essas turbulências da história nacional, Kunta Kinte encontra-se perdido em sua própria identidade ao perceber que os anos que passara na terra dos *toubobs* já superavam o tempo vivido em Juffure: "Estava com a mesma idade que o pai quando o vira pela última vez. Apesar disso, não tinha filhos, não tinha esposa, não tinha família, não tinha aldeia, não tinha povo, não tinha pátria"[326] Essa indefinição identitária levará ao desejo de continuidade de sua linhagem e de sua memória ancestral que aos poucos vai se apagando. Seu contato com o mundo exterior também se expande quando ele se torna o cocheiro de seu senhor, que se desloca com frequência pela região devido a seu ofício de médico. É nesta nova função, ao visitar o Baile de Ação de Graças de um dos proprietários locais, que encontra pela primeira vez outro africano.

---

[324] *Yankee Doodle* é uma canção tradicional dos Estados Unidos, com um sentido profundamente patriótico. Suas primeiras versões remontam à Guerra dos Sete Anos entre a Grã-Bretanha e a França. Era inicialmente cantada por oficiais britânicos como forma de zombaria aos chamados *Yankees*, os soldados das colônias americanas, tidos como desorganizados e simplórios. Posteriormente, uma versão que ridicularizava as tropas britânicas foi criada e a peça musical entrou para o cânone nacional como uma canção de orgulho patriótico.

[325] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.240.

[326] Ibidem, p. 241.

É sua primeira oportunidade de comunicação com outro escravizado trazido da África, originário de Gana e do povo akã, mais velho que ele, que lhe revela seu nome original, Boteng Bediako. O ganense relata sua captura e escravização e explica a Kunta a procedência dos vários escravizados que chegam da África Ocidental como achantis, ibos, daomeanos, iorubás, entre outros. É nesta interação com o africano, uma espécie de figura paternal substituta em terras americanas, que Kunta é exortado a constituir sua família:

> O ganense olhou solenemente para Kunta e depois sorriu.
>
> – Você ainda é jovem e tem muitas sementes. Só está precisando de uma esposa para plantar essas sementes.
>
> Kunta ficou tão embaraçado que não soube o que responder. O ganense estendeu a mão esquerda. Os dois apertaram a mão esquerda, de acordo com o costume africano, indicando que em breve iriam encontrar-se novamente.
>
> – *Ah-salakium-salaam.*
>
> – *Malakium salaam.*[327]

Conformando-se à sua condição de escravizado, mas disposto a preservar sua dignidade como africano mandinga, Kunta Kinte decide unir-se em um casamento cristão à cozinheira Bell. Os escravizados locais e seu senhor, William Waller, foram as testemunhas da cerimônia e de seu ritual de "pular a vassoura."[328] A maneira como a narrativa descreve Bell, a partir da percepção de Kunta Kinte e de seus objetivos de dar continuidade à sua linhagem ao unir-se com ela, revela o papel meramente instrumental das mulheres como conectoras entre as figuras masculinas da árvore genealógica. A importância dessa patrilinearidade fica evidente na apreciação de Kunta Kinte para as qualidades físicas de Bell como futura progenitora de sua descendência:

> Antes de se passarem muitas semanas, ele já havia adquirido um conhecimento considerável do que era uma mulher forte e saudável. [...] Embora ainda não a tivesse visto nua, pois Bell sempre apagava as velas antes de irem para a cama, já tinha apreciado os seios. E notara, com satisfação, que eram grandes, do tipo apropriado para amamentar um filho homem. O que era ótimo[329].

O protagonismo dessa linhagem patrilinear em *Raízes*, o papel secundário da mulher como geradora dos filhos e mera receptora das sementes do homem, já estava presente na jornada africana

---

[327] Ibidem, p. 253.

[328] De acordo com o historiador Herbert G. Gutman, o costume de pular a vassoura era "o ritual de casamento irregular mais comum entre os escravos. Às vezes sancionada e até com a participação dos proprietários, transformava uma união de escravos 'livres' em um casamento escravo legítimo". GUTMAN, Herbert G. *The Black Family in Slavery and Freedom*, 1750-1925. New York: First Vintage Books Edition, 1977. p. 275

[329] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.270-271.

de Kunta Kinte por ser um componente comum à estrutura social patriarcal dos islamizados mandingas. Mas o destaque pronunciado a esses antepassados masculinos é um elemento que se repete em toda a obra, muito embora as figuras femininas tenham tido um papel fundamental em repassar a memória da ancestralidade africana na América ao longo das várias gerações da família. Ao constatar a presença frequente da palavra "sêmen" em correspondências e anotações pessoais de Alex Haley, Matthew F. Delmont reafirma essa propensão do escritor em destacar seus antepassados masculinos: "Enquanto Haley descreveu as mulheres mais velhas como as contadoras de histórias mais influentes em sua família, ele sempre expressou maior interesse e identificação com os homens."[330] Embora as mulheres também sejam figuras fundamentais para a persistência de vínculos familiares, principalmente se considerarmos a inseguranças desses laços ao longo do período escravista, sua representação na narrativa é muitas vezes acessória em relação aos homens: "Haley imaginou suas ancestrais femininas (as personagens Belle, Kizzi e Tildy) como pouco mais do que receptáculos que serviam como pontes entre uma geração para outra de homens."[331]

Unido à Bell, Kunta Kinte também revela a ela detalhes de sua africanidade que ocultara dos outros escravizados. Esta passagem narrativa revela o reforço de demonstrar a riqueza cultural mandinga ignorada tanto por Bell quanto pelos outros que "pareciam achar que todos os que vinham da África tinham acabado de descer das árvores e não possuíam qualquer experiência em educação."[332] É desta forma que, quando ela confessa a ele que é capaz de ler, Kunta também revela que sabe escrever e ler em árabe:

> À sua maneira hesitante, Kunta contou como todas as crianças de sua aldeia aprendiam a escrever, com penas feitas de hastes de capim ocas e usando como tinta água misturada com fuligem. Falou sobre o *arafang* e as aulas que dava às crianças, pela manhã e à tarde. Entusiasmando-se pelo assunto e apreciando a novidade de ver Bell de boca fechada a escutar, Kunta explicou como os estudantes de Juffure tinham que aprender a ler perfeitamente o Alcorão, antes de se formar. Podia ver que Bell estava interessada, parecia mesmo fascinada. A única coisa que o espantava era o fato de aquela ser a primeira vez, em muitos anos de relacionamento, que Bell demonstrava algum interesse pelas coisas da África.[333]

Com o nascimento de Kizzi, a filha do casal, este esforço para preservar esses traços culturais passa a fazer parte do núcleo familiar.

---

[330] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 46. (Trad. do Autor). No original: "While Haley described his female elders as the most influential storytellers in his family, he always expressed the most interest in and identification with the men in his family's history."

[331] Ibidem, p. 46. (Trad. do Autor). No original: "Haley imagined his female ancestors (the characters Belle, Kizzi and Tildy) as little more than receptacles who served as bridges from one generation of men to another."

[332] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.274.

[333] Ibidem, p.274-275.

3.4. A memória ancestral e os precários laços da família escravizada

O casamento com Bell e o nascimento de Kizzi marcam a formação do núcleo familiar de Kunta Kinte nos Estados Unidos. O desenrolar da narrativa depende, sobretudo, da manutenção desses laços de parentesco e da sobrevivência da memória vinculada a eles dentro da estrutura escravista. Kunta Kinte superou o desafio de manter sua identidade mandinga e a memória de sua ancestralidade a despeito de sua captura e escravização. Uma vez inserido nessa estrutura e sem possibilidade de retornar ao status de pessoa livre, sua única resistência é garantir a sobrevivência dos elementos dessa identidade e de sua ancestralidade, repassando-os à sua descendência. A formação da família e o nascimento de uma herdeira são as etapas necessárias para essa realização. Todavia, as características do escravismo estadunidense e a instabilidade dos laços familiares dentro dessa estrutura são os principais obstáculos para a sobrevivência dessa memória ancestral. Bell confessa a Kunta que já dera à luz a duas filhas em sua juventude, das quais fora separada ao ser vendida, o que confirmava a precariedade da manutenção desses laços familiares sob a escravidão.

A primeira manifestação dessa intenção de preservar a identidade africana no núcleo familiar se dá no momento da escolha do nome da criança recém-nascida. O nascimento da criança, muito embora não fosse um primogênito masculino, provocou em Kunta "um profundo orgulho e uma imensa serenidade com a certeza agora de que o sangue dos Kinte, que fluíra através dos séculos como um rio impetuoso, continuaria a fluir por mais uma geração."[334] Segundo a tradição mandinga, o nome escolhido teria influência no futuro da criança. Buscando evitar que Bell viesse a sofrer novamente ao ser separada de sua terceira filha, ele busca repetir o mesmo ritual de nomeação preconizado pela tradição mandinga, sussurrando o nome escolhido nos ouvidos da criança três vezes para que ela fosse a primeira a ouvi-lo, sob a luz da lua e das estrelas: "Kunta explicou que ‘Kizzi’, em mandinga, significava ‘a que fica sentada’ ou ‘que não vai embora’. Ao contrário das duas filhas anteriores de Bell, aquela criança jamais seria separada da mãe."[335]

Com o passar dos anos, Kizzi torna-se a companheira inseparável de *Missy* Anne, a sobrinha de *Massa* Waller que frequentemente faz visitas à *plantation* do tio. Essa relação de proximidade de sua filha com a sobrinha de seu senhor assombra Kunta Kinte, não apenas pela desconfiança em relação aos brancos, mas também pela possibilidade de que essa relação possa gerar um desinteresse da criança a respeito de suas origens. Ao mesmo tempo, essa intimidade com o mundo

---

[334] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 279.
[335] Ibidem, p. 282.

dos brancos possibilitava que Kizzi fosse poupada do trabalho nos campos, algo que não era comum para a maioria das crianças escravizadas. A convivência com *Missy* Anne também permite que Kizzi aprenda a ler e a escrever, uma habilidade mantida em segredo e que selará seu destino futuramente.

Para incutir os traços de sua cultura africana, Kunta Kinte passa a ensinar a ela as palavras mandingas de que ainda se recordava:

> Percorrendo as estradas poeirentas do Condado de Spotsylvania, Kunta ia dizendo à filha os nomes mandingas das coisas porque passavam. Apontando para uma árvore, ele dizia *"yiro"*. Depois apontava para a estrada e dizia *"silo"*. Passando por uma vaca a pastar, Kunta dizia *"ninsemuso"*. Ao atravessarem uma pequena ponte, ele dava o nome em mandinga: *"salo"*. Certa ocasião, ao serem surpreendidos por um temporal súbito, Kunta gritou *"sanjio"*.[336]

A narrativa busca reconstruir a primeira transmissão oral de alguns nomes que irão sobreviver na memória familiar, como a expressão *Kamby Bolongo* (na sua associação com o rio Mattaponi da região do Condado de Spotsylvania). Depois de aprender o significado de algumas palavras mandingas, Kizzi ouve do pai a descrição mais detalhada sobre seu lugar de origem na África e a história de sua captura e escravização.

Se para Kunta Kinte, em seus atos de resistência nos primeiros anos sob o escravismo, Sundiata era a referência da nobreza e da liberdade em terras africanas, ele também adiciona a seu panteão de heróis negros novas figuras de resistência do Novo Mundo. É assim que surge na narrativa a figura de Toussaint L'Ouverture[337], líder da Revolução Haitiana, cuja história ele passa a conhecer por meio de um cocheiro de uma das propriedades da região: "Ao longo dos últimos meses, Toussaint transformara-se num verdadeiro herói para Kunta, logo abaixo do lendário guerreiro mandinga Sundiata. Kunta mal podia aguardar o momento de voltar para a plantação e transmitir para os outros a história fascinante."[338]

A Revolução Haitiana, também conhecida como Revolta de São Domingos e que levou à independência do Haiti, tem relação direta com a abertura de novas fronteiras escravistas dos novos territórios adicionados aos Estados Unidos como a Louisiana e o Vale do Mississipi. Como afirma o historiador Edward E. Baptist:

---

[336] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 303.

[337] François-Dominique Toussaint L'Ouverture (1743-1803), foi um general nascido em São Domingos, atual Haiti. Neto de um africano, L'Ouverture liderou a Revolução Haitiana, uma revolta com maciça participação de ex-escravizados que influenciou o sistema escravista em outras regiões da América.

[338] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.294.

> Ainda hoje, a maioria dos livros de História dos Estados Unidos conta o episódio da compra da Louisiana sem admitir que a revolução dos escravos em São Domingos a tornou possível. E aqui há outra ironia. Os haitianos haviam iniciado o ano de 1804 anunciando sua grande tentativa de fundar uma sociedade cuja base para a cidadania era a renúncia do privilégio branco, mas, ao mesmo tempo, o sucesso de sua revolução entregou o Vale do Mississipi a um novo império da escravidão. O grande continente incubaria uma segunda escravidão exponencialmente maior que a primeira em termos de poder econômico.[339]

Essas alterações internas no quadro do trato escravista dos Estados Unidos, influenciadas pelas mudanças conjunturais da revolução industrial e das movimentações do próprio comércio escravista mundial, aparecem na narrativa através dos deslocamentos internos de vendas de cativos do país. Assim, diversos relatos aterrorizam os escravizados a respeito da possibilidade de serem vendidos para novas fronteiras agrícolas da produção de algodão. Kunta Kinte externa sua preocupação: "Famílias inteiras, que viveram aqui durante toda a sua vida, estão sendo vendidas por seus *massas* lá para o Sul."[340] Seu temor de ver-se separado da esposa e da filha é alimentado nos episódios em que ele testemunha um leilão de escravizados que são vendidos para as novas *plantations* de algodão.

Outro perigo a rondar a família era a própria vulnerabilidade de Kizzi, já adolescente, diante da possibilidade de que ela se tornasse objeto de desejo sexual de um senhor de escravo ou de algum capataz branco da fazenda. Essa era, contudo, uma preocupação menor devido à segurança relativa na *plantation* dos Waller:

> Kunta agradeceu a Deus por nem Kizzy nem qualquer outra mulher da plantação jamais terem sofrido tão terrível experiência. Tal coisa jamais acontecera em todos aqueles anos, e muitas vezes ouvira *Massa* Waller manifestar veementemente aos amigos as suas convicções contra a mistura do sangue de brancos e pretos.[341]

Além da violência do estupro, a ideia de que sua filha pudesse gerar uma criança *sasso borro*, mestiça entre o negro e o branco, também o preocupava. Essa apreensão é dissipada quando Kizzi, embora encarregada dos trabalhos domésticos da casa-grande, demonstra interesse afetivo por Noah, um jovem escravizado quase da mesma idade que ela. Os jovens se aproximam, vislumbrando a possibilidade de uma união futura, mas Noah surpreende Kunta Kinte ao revelar seu desejo de fugir. Percebendo a ingenuidade do jovem, Kunta o aconselha a repensar seus planos,

---

[339] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 83.

[340] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.317.

[341] Ibidem, p.334.

lembrando-o da dificuldade enfrentada por aqueles que tentavam escapar sem conhecer uma rota de fuga segura e relatando sua própria experiência como exemplo. Além dos conselhos, ele pede que Noah não envolva Kizzi em seu intento. Em contraste com seus primeiros meses após desembarcar do navio negreiro, período em que ainda resistia bravamente à sua condição de escravizado, Kunta Kinte já não vê mais sentido em fugir ou arriscar o desmantelamento dos laços familiares que construiu no cativeiro com uma tentativa de fuga fadada ao fracasso. Essa estabilidade relativa, sujeita às apreensões esporádicas comuns a todos sob o jugo da escravidão, é violentamente sacudida após a fuga de Noah.

Localizado por dois patrulheiros pouco depois de fugir, Noah carregava um passe que lhe dava permissão para se deslocar pela região, o que permitiria encontrar uma rota de fuga para o norte. O falso passe havia sido redigido por Kizzi, fato que Noah acaba confessando após ser subjugado pelas autoridades locais. Informado sobre a participação de Kizzi na tentativa de fuga de Noah, *Massa* Waller decide vendê-la imediatamente, ignorando os apelos de Bell, que protesta: "só os brancos ordinários separam as famílias."[342] Kunta Kinte, em seu último ato de resistência registrado na narrativa, tenta resgatar a filha, mas é atingido pelas coronhadas do xerife local. Sob os gritos de Kizzi, a imagem benévola do senhor de escravos se desfaz, na cruel separação da família de escravizados. É a última aparição de Bell e Kunta Kinte na narrativa e o início de uma nova fase da saga familiar.

Vendida aos dezesseis anos para Tom Lea, pequeno proprietário de terras do Condado de Caswell, na Carolina do Norte, Kizzi nunca mais reencontrará sua família. Nessa violenta ruptura dos laços familiares, similar à captura e escravização de Kunta Kinte no cenário idílico de Juffure, ela carrega consigo apenas o relato da memória ancestral sobre seu pai africano. Repetindo a crueza apresentada na travessia do navio negreiro, a narrativa descreve o seu estupro pelo novo senhor, acrescentando a representação de mais este aspecto violento do cotidiano escravista. A vulnerabilidade sexual da jovem escravizada recém-adquirida por um senhor de escravos sem escrúpulos morais concretiza o maior pesadelo de Kunta Kinte: o da contaminação de sua descendência pelo sangue dos *toubobs*.

> Kizzi continuou deitada, com a sensação de que estava suspensa em pleno ar. Procurou negar para si mesma que aquela coisa horrível e inconcebível realmente acontecera, mas as dores lancinantes de suas partes íntimas não lhe permitiram.

[342] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 343.

> Sentia-se irremediavelmente maculada. Era uma desgraça que jamais poderia ser apagada.[343]

Acostumada ao trabalho doméstico em seu antigo lar, Kizzi é obrigada a enfrentar o trabalho nos campos na nova *plantation*. Rapidamente também se dá conta de que já está carregando em seu ventre um filho de seu senhor, fruto da violência sexual recorrente que sofreu assim que chegou à nova fazenda. O nascimento de uma criança de cor parda confirma seus temores:

> Mas a apreensão de Kizzi foi aumentando sempre que examinava o bebê, várias vezes por dia. Depois que se passou um mês inteiro, ela compreendeu que a cor permanente da criança seria, na melhor das hipóteses, um marrom de nogueira-pecã.[344]

Sua descendência, fruto do estupro do senhor branco, seria agora motivo de vergonha:

> Procurou não pensar na expressão *sasso borro*, o nome que seu pai cor de ébano dava, com uma expressão desdenhosa, aos escravos que tinham a pele mais clara. Kizzi sentiu-se grata pelo fato de os dois não estarem ali para verem, e partilharem sua vergonha.[345]

A criança também não recebe um nome de origem africana. Seu nome, George, é escolhido pelo senhor, Tom Lea. Também se perde a ritualística mandinga para a escolha do nome de mais um membro da família que, a despeito de ser um filho mestiço, é um primogênito. Mas a fonte de orgulho ancestral, não obstante desses desafios, ainda permanece: "qualquer que fosse o nome que o *massa* lhe impusesse, haveria sempre de considerá-lo como o neto de um africano."[346]

Vendida, separada de sua família e vítima da violência sexual de seu novo senhor, Kizzi aos poucos vai reconstruindo novos laços. Configura-se na narrativa uma representação mais ampla de família, já que a ausência de um pai negro impossibilita um modelo de família nuclear. É entre os poucos escravizados da nova propriedade que se forma esta espécie de nova coletividade familiar na relação de Kizzi com a cozinheira Miss Malizy, com os escravos da lavoura Tio Pompey e irmã Sarah e com Mingo, o criador de galos de briga. Tio Pompey e Mingo tornam-se, em alguma medida, os substitutos da figura paternal negra, ausente para o pequeno George. A distinção para Kizzi em meio a esses escravizados é que ela carrega o orgulho da ancestralidade africana que é

---

[343] Ibidem, p. 346.

[344] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 351.

[345] Ibidem, p. 351-352.

[346] Ibidem, p. 354.

devidamente repassada a seu filho mestiço. Ao ser indagada pelo filho sobre a diferença de seu tom de pele e sobre a identidade de seu pai, ela se esquiva da resposta, contando a ele sobre seu avô, sua origem mandinga e suas várias tentativas de fuga ao chegar aos Estados Unidos:

> George parecia estar formando uma imagem própria do avô, muito mais vigorosa do que Kizzi jamais esperara. E na medida do possível, dentro dos limites de sua capacidade de suportar, Kizzi contribuía com as recordações de sua infância.[347]

Assim como Bell, o Violinista e posteriormente o próprio Kunta Kinte foram os responsáveis por abastecer a *plantation* do Condado de Spotsylvania com as notícias do mundo exterior, na fazenda de Tom Lea é a cozinheira *Miss* Malizy quem cumpre esse papel, devido à sua proximidade com a casa-grande. Repetindo o estilo das descrições do pano de fundo histórico em passagens anteriores, a narrativa faz menção à Guerra Anglo-Americana em 1812 e a outros eventos históricos relacionados. Esse papel de mensageiro entre o universo dos brancos e o mundo dos negros escravizados aos poucos vai sendo transferido para o próprio George, que se torna uma espécie de pupilo de *Massa* Lea, ao impressioná-lo em imitações que faz de escravizados da fazenda e pregadores evangélicos locais. Ele passa a entreter os convidados de seu senhor com essas imitações, encarregando-se também de abaná-los com plumas durante os almoços, além de cumprir outras obrigações do trato doméstico. Sua proximidade com a casa-grande e o mundo dos senhores tem não apenas a função de informar os escravizados sobre a cronologia dos eventos históricos importantes, mas inseri-los no desenrolar destes próprios acontecimentos, apresentando suas impressões sobre eles. Trata-se aqui, mais uma vez, de reforçar a percepção e a participação dos escravizados na narrativa da nação.

Ao ouvir, durante um desses almoços, uma conversa sobre a fundação da Libéria, na África, pela Sociedade Colonizadora Americana, George repassa as informações aos outros escravizados. Irmã Sarah reage à notícia: "Eu não ia nunca para essa África com todos os negros que tem lá trepados nas árvores como os macacos."[348] Kizzi reage instantaneamente a esta fala: "Meu pai veio da África e ele nunca viveu trepado nas árvores"![349] Ao lado da mãe, George também demonstra sua irritação com o escárnio de Irmã Sarah em relação à África e consequentemente em relação a seu avô africano. Impõe-se, mais uma vez, a necessidade do reforço positivo dessa ancestralidade. Ao final do capítulo, George promete à mãe que repassará a seus filhos, no futuro, a história de Kunta Kinte.

---

[347] Ibidem, p. 359.

[348] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 367.

[349] Ibidem, p.367.

Tom Lea, que possui apenas seis escravos, é um proprietário de terras bastante modesto em comparação a seus homólogos da Carolina do Norte. De origem pobre, utiliza quase todos os escravizados que possui na sua pequena lavoura. Personifica a figura do senhor de escravos amoral, sexualmente lúbrico, para quem os cativos são quase como animais de carga. Seu principal negócio são os galos de briga. Mingo é responsável por treiná-los e acompanhá-lo nos torneios. Aos poucos ele direciona George para que se torne um aprendiz no ofício de treinar as aves, o que aproxima ainda mais o menino escravizado de seu pai biológico. Tal proximidade exaspera Kizzi, que acaba revelando a ele a verdade sobre sua paternidade: "não conseguia pensar em outra coisa senão no que a mãe lhe dissera. Seu *massa* era o seu pai. Seu pai era o seu *massa*. Ele não conseguia entender."[350]

A narrativa, então, estabelece a complexa relação entre o pai senhor de pele branca e filho escravizado de pele mestiça na qual valor do outro enquanto propriedade se impõe em relação a qualquer vínculo filial. No drama da escravidão, ser filho de um senhor de escravos é parte de uma tragédia. Em *Raízes*, o reforço da memória deste ramo negro e africano também busca anular a mácula da mistura sexual compulsória com o escravizador personificada na figura do mestiço.

Paulatinamente, George vai sendo treinado por Mingo no trato dos galos de briga. Rapidamente transforma-se em um entusiasta da modalidade o que o leva a ficar conhecido como Chicken George. Ao mesmo tempo, ele estreita ainda mais os seus laços com Tom Lea, seu senhor e pai. Essa relação de proximidade não garante qualquer tratamento especial, o que fica evidente quando as notícias da revolta frustrada do pastor negro Denmark Vesey[351] chegam à fazenda. Revoltas negras esporádicas no sul do país, como a de Denmark Vesey na Carolina do Sul, de Nat Turner[352] na Virgínia e episódios similares, despertam nos fazendeiros brancos uma enorme reação repressiva, provocando o linchamento e morte de inúmeros escravizados confundidos com revoltosos. *Massa* Lea adverte seus cativos sobre sua reação enérgica em caso de desconfiança sobre qualquer plano de fuga ou revolta. Essa desconfiança em relação aos escravizados revela a fragilidade das relações na estrutura escravista: "Isso prova que nunca se pode confiar nos negros!"[353] Ao testemunhar a reação de *Massa* Lea em relação a seus escravizados, Mingo expõe

---

[350] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 371.

[351] Denmark Vesey (1767-1822) foi um pastor negro de Charleston, Carolina do Sul, acusado de planejar uma grande revolta de escravizados na região em 1822, sendo posteriormente condenado. A rebelião foi frustrada quando um dos envolvidos revelou os planos às autoridades. Embora a revolta não tenha se concretizado, proprietários de escravos aumentaram consideravelmente as restrições a escravizados e negros livros após o evento.

[352] Nat Turner (1800-1831) foi o líder de uma rebelião de escravos e negros livres no condado de Southampton, na Virgínia em agosto de 1831 que resultou na morte de mais de sessenta brancos. Na repressão à revolta, milicianos brancos mataram mais de 200 negros.

[353] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 381.

sua amargura: "A gente pode trabalhar mil anos para um homem branco e ainda continua a ser um negro!"[354]

Enquanto Kunta Kinte foi um celibatário por mais de vinte anos, seu neto Chicken George não se furta a satisfazer seus desejos sexuais com outras escravizadas de fazendas próximas em sua juventude, mesmo correndo o risco de ser interpelado pelas milícias de patrulheiros brancos. Mas, a sobrevivência da memória ancestral de seu avô africano depende, fundamentalmente, da constituição de uma família. Uma jovem bastante religiosa de uma *plantation* vizinha, Matilda, que rechaça suas tentativas de aproximação, desperta seu interesse. Chicken George pede então a *Massa* Lea que compre Matilda de seu senhor para casar-se com ela. O núcleo familiar, ainda dentro da instabilidade da estrutura escravista, é retomado na união de Chicken George e Matilda. Os desafios que se sucedem na narrativa tem relação com o esforço de manter esses laços e a memória ancestral africana.

A inconstância dos laços familiares na estrutura escravista é um dos maiores obstáculos para a manutenção dos liames que permitem perpetuar a identidade africana ao longo das gerações. Nesse sentido, é interessante observar que a revolta escrava é vista como elemento de instabilidade que pode colocar em risco essa sociabilidade precária. Por conta disso, as menções às revoltas escravas neste ponto da narrativa não têm o mesmo sentido de heroísmo presentes na descrição dos episódios de resistência na travessia de Kunta Kinte no navio negreiro ou à alusão Toussaint L'Ouverture e a Revolução do Haiti. Para Chicken George e seus familiares, as figuras de Denmark Vesey ou Nat Turner são, sobretudo, símbolos de uma resistência fadada ao fracasso, pouco inspiradores para qualquer ação de orgulho coletivo. A reação de *Massa* Lea ao receber a notícia da rebelião de escravos de Nat Turner é incutir medo em seus escravizados:

> Ele também esmagou e chutou outros pertences que os escravos prezavam intensamente. As quatro mulheres estavam chorando, o velho tio Pompey parecia paralisado de medo, as crianças assustadas agarravam-se em lágrimas às saias de Matilda. Chicken George sentiu-se dominado por uma fúria intensa, quando Matilda gritou desesperadamente, ao ver a coronha da espingarda destruir o painel da frente de seu precioso relógio de pé.[355]

A desconfiança e o medo após a rebelião, tanto dos senhores brancos quanto dos escravizados, faz com que a relação entre Chicken George e *Massa* Lea passasse a ser marcada pela frieza, quebrada apenas após um longo período: "Nenhum dos dois mencionava o fato, mas ambos

---

[354] Ibidem, p.382.

[355] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 397.

esperavam fervorosamente que não houvesse mais nenhuma revolta de pretos."[356] Esse distanciamento é suspenso quando Lea sugere a Chicken George, após o nascimento de seu quarto filho, que este deveria carregar o primeiro nome de seu senhor. Este quarto filho é Tom, o futuro pai de Cynthia, avó materna de Alex Haley.

A única garantia da preservação da integridade familiar é alcançar a liberdade plena. Chicken George começa a vislumbrar essa possibilidade, calculando quanto dinheiro seria preciso economizar para que pudesse comprar a liberdade de toda a família. Esse sonho é acompanhado pelo desejo de migrar para o norte, onde os negros livres "vivem juntos em suas próprias casas e arrumam bons empregos."[357] Mas, a narrativa reforça que o destino dos escravizados é completamente dependente das ações e intenções de seus senhores. Com a chegada de um famoso criador de galos de briga inglês, Sir. C. Eric Russell, à Carolina do Norte, *Massa* Lea aposta todos os seus recursos no desafio ao visitante. Desafortunadamente a experiente ave treinada por Chicken George sucumbe ao galo de Sir Russell. Por ter apostado todos os seus recursos financeiros, o senhor de escravos é obrigado a aceitar uma condição proposta pelo lorde inglês para cobrir o valor da aposta perdida. Devido ao seu talento, Chicken George deverá seguir com ele para a Inglaterra, trabalhando na preparação de um treinador de galos de briga, pelo período de dois anos.

Tom Lea promete a Chicken George que em seu retorno, ele ganhará o documento que lhe dará a liberdade. Um novo desafio de separação surpreende o núcleo familiar na narrativa. Com ele combinam-se as contingências da estrutura escravista (no deslocamento compulsório) e a possibilidade da liberdade individual, não menos ameaçadora por significar também a perda da identidade coletiva ancestral. O exílio forçado de Chicken George na Inglaterra deixa a família sem um patriarca em um momento de extrema vulnerabilidade. A narrativa busca então preencher a lacuna dessa figura masculina, já que o papel de liderança das figuras femininas é ignorado. Tom, o quarto filho de Chicken George, assume esse papel, designado por Matilda. Por ter aprendido o ofício de ferreiro na adolescência (referência que também remonta ao ofício da metalurgia do clã Kinte em terras africanas), ele havia se tornado um escravo de ganho para o seu senhor exercendo pequenos serviços e reparos nas fazendas da região. Sua personalidade ordeira e disciplinada, distinta do caráter aventureiro do pai, é a garantia de uma liderança familiar consistente em tempos turbulentos.

---

[356] Ibidem, p. 397-398.

[357] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 413.

O declínio financeiro de *Massa* Lea também representa a possibilidade de dissolução completa da família, já que ele é obrigado a vender seus escravizados de maior valor para pagar suas dívidas. Mas o núcleo familiar se mantém unido. Ao visitar a fazenda para avaliar os escravizados, um representante de seu futuro proprietário explica a razão de adquirir Matilda e os filhos juntos:

> Acontece que a minha firma está neste momento com uns clientes que possuem uma plantação de tabaco não muito longe daqui, no Condado de Alamance. Eles estão querendo uma família de negros que estejam juntos há bastante tempo e que não cause problemas, que não tenha tantos negros com a mania de fugir e coisas assim. E que tenha também a experiência para cuidar da plantação. Não vou nem precisar levar vocês a leilão. E o *massa* de vocês me disse que não vou precisar acorrentá-los, pois não irão me dar o menor trabalho.[358]

Essa característica de escravizados leais e submissos, conformados com sua condição e dispostos acima de tudo a preservar seus precários laços familiares permite aos descendentes de Kunta Kinte a singularidade de se manterem unidos, mesmo quando são vendidos. Leslie Fishbein afirma que essa descrição é parte da representação conservadora dessa imagem mítica da família, principal força narrativa em *Raízes*:

> O mito da família pode ser fonte de orgulho e dignidade para seus membros, sustentando o seu moral apesar das adversidades; mas a família também é uma instituição que subverte os esforços de fuga e rebelião dos escravos. O mito da família perpetua um desejo nostálgico de autoconfiança; alimenta a crença de que os problemas podem ser resolvidos em unidades pequenas e descentralizadas, em vez de pregar um escopo mais amplo de interdependência humana.[359]

Essa percepção pode encobrir, no entanto, a própria complexidade da vida familiar na estrutura escravista. Ao descrever episódios de resistência dos escravizados nos Estados Unidos, principalmente nos difíceis anos das primeiras décadas do século XIX, o historiador Edward E. Baptist lembra que as decisões dos escravizados em nome de uma virtude comum, exemplificadas aqui na postura da família negra em *Raízes*, também foram importantes: "em meio às perturbações e perigos da década de 1830, homens escravizados frequentemente se tornaram cuidadores de

---

[358] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 431.

[359] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 290. (Trad. do Autor). No original: "The myth of the Family may be a source of pride and dignity for its members, sustaining their morale despite adversity; but the family also was and institution that subverted slave efforts at scape and rebellion. The myth of the family perpetuates a nostalgic desire for self-reliance; it nourishes the belief that problems can be solved in small, decentralized units instead of preaching a wider scope of human interdependency."

outros"[360]. Essa alegada falta de resistência dos homens negros na acomodação aos laços de sociabilidade e parentesco é tida como prova de sua emasculação diante de seus senhores e, por isso, gerou uma visão restrita sobre uma resistência que na verdade vislumbra a transcendência (no caso de *Raízes*, a memória ancestral) e a sobrevivência do coletivo. Assim,

> esses homens muitas vezes faziam das virtudes comuns algo central para suas próprias identidades, apesar de todo ruído cultural que lhes dizia que, como homens, eles haviam falhado. E talvez, quem sabe, um homem que vivesse dessa maneira também minasse o ideal branco do homem como herói vingativo.[361]

Mesmo que essa representação conservadora do núcleo familiar faça parte dos esforços narrativos para atrair um espectro amplo de leitores negros e brancos, ela também reconstrói uma realidade histórica plausível. O esforço para essa união coletiva, contudo, não contempla a todos. Os negros idosos não interessam aos novos proprietários do espólio escravista de *Massa* Lea. Assim, Kizzi, Tio Pompey, Miss Malizy e Irmã Sarah devem permanecer na antiga *plantation* onde viveram a maior parte de suas vidas, confiando apenas na esperança de serem resgatados com o retorno de Chicken George. Separada de sua família mais uma vez, Kizzi se despede dos netos exortando-os a seguirem contando a história da família e do avô africano Kunta Kinte.

Massa Murray, o novo proprietário de Matilda e de seus filhos, é descrito como um senhor de escravos mais ponderado em comparação com a violência e o destempero de Tom Lea. Inexperiente no trato da *plantation* e de seus escravizados, Murray busca confiar neles para o sucesso de seu empreendimento. Não é dado a castigar seus cativos e espera apenas obter os lucros de sua colheita de tabaco. É o retorno, na narrativa, mais uma vez, da imagem idílica da *plantation legend*:

> Matilda merecia a crescente confiança e admiração de *Missis* e *Massa* Murray, graças à sua evidente lealdade e sinceridade, aos pratos deliciosos que preparava, à maneira impecável como mantinha a casa-grande. O *massa* podia ver Virgil pressionando os irmãos e as irmãs para trabalharem cada vez mais, para terem uma colheita de tabaco excepcional.[362]

Tom, que agora se tornou Tom Murray ao adotar o sobrenome de seu novo senhor, se casa com Irene, uma escravizada doméstica, mestiça de um índigena com uma negra. Devido ao seu ofício de ferreiro que lhe permite prestar serviços em diferentes propriedades da região, cabe a ele

---

[360] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 367.

[361] Ibidem, p. 368.

[362] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 435

fornecer as notícias do mundo exterior aos escravizados, repetindo o recurso narrativo que vincula as experiências individuais e coletivas ao pano de fundo histórico. É desta forma que os primeiros eventos que levarão à Guerra Civil Americana são apresentados ao leitor, assim como a percepção dos membros da família a respeito deles. Um exemplo dessa percepção pode ser encontrado nesta descrição, quase sacrossanta, de Abraham Lincoln feita por Matilda ao responder às frequentes ofensas dos senhores escravocratas do Velho Sul ao político republicano:

> Não me importo com o que esses brancos estão dizendo. Só sei de uma coisa: *Massa* Lincoln está querendo fazer uma coisa boa para a gente, se deixa os brancos tão furiosos. Para dizer a verdade, quanto mais escuto falar sobre ele, mais ele me parece Moisés tentando libertar a gente, filhos de Israel![363]

Às vésperas da Guerra Civil, Chicken George retorna de seu exílio na Inglaterra. Descobre então que sua esposa e filhos foram vendidos. No retorno à antiga *plantation*, reencontra *Massa* Lea, velho e empobrecido, tendo apenas a cozinheira Miss Malizy como sua companhia. Ao revê-lo, Tom Lea assume sua paternidade: "Que diabo, a gente tem que enfrentar as coisas. É o sangue que nos une, menino!"[364]. Mas Chicken George busca apenas o documento prometido e assinado por ele, concedendo-lhe a liberdade, para se reunir novamente à sua família. Com a liberdade assegurada, ele se dirige ao Condado de Alamance com a intenção de se juntar à esposa e aos filhos, mas o reencontro é breve. Uma lei da Carolina do Sul proíbe que qualquer negro liberto viva no estado por mais de sessenta dias, sob pena de voltar a ser escravizado. *Massa* Murray, embora discorde, afirma que não poderia deixar de cumprir esta lei e, por isso, oferece a Chicken George um tratamento digno, se ele quiser ficar ao lado da família completando o plantel de escravizados da propriedade. Mas Matilda reage, mesmo sabendo que terá que se distanciar do marido por mais alguns anos: "Você é o primeiro de nós a ficar livre. Tem que continuar livre, para que a gente tenha pelo menos uma pessoa livre nesta família. Você não pode voltar a ser escravo."[365]

O início da Guerra Civil faz ressurgir o clima de desconfiança entre os senhores e seus escravizados. Na descrição deste importante evento da longa história do sistema escravista estadunidense, a narrativa reafirma uma vez mais os tropos de representação da *lost cause* e da *plantation legend* como parte da complexa relação entre os senhores de terra e seus escravizados negros:

---

[363] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.449.
[364] Ibidem, p.459.
[365] Ibidem, p.469.

> Um cocheiro preto, que levara seu *massa* e sua *missis* até lá, para verem a partida do filho mais velho, descrevera a cena para Tom. As mulheres choravam desesperadamente, os rapazes inclinavam-se para fora das janelas do trem, o ar ressoava com seus gritos joviais. Volta e meia um deles gritava:
>
> – Vamos dar uma lição nesses malditos ianques e voltaremos para o café da manhã!
>
> E o cocheiro preto rematara:
>
> – O jovem *massa* estava no seu uniforme cinza novo e ele começou a chorar também, assim como o velho *massa* e a *missis*. E eles ficaram se beijando e se abraçando, até que tiveram que se separar. O velho *massa* e a *missis* ficaram parados ali na estação, chorando baixinho. Não vou mentir. Eu também estava chorando![366]

Esta descrição, que poderia facilmente compor parte da representação narrativa do clássico literário e cinematográfico *...E o Vento Levou*, reforça o caráter trágico da guerra e da própria estrutura escravista como condições históricas sob as quais os indivíduos e as coletividades se tornam impotentes. Ao retratar parte do drama dos proprietários de terra sulistas, a narrativa também busca demonstrar que a Guerra Civil, embora tenha resultado na libertação dos escravizados, feriu profundamente o sul da nação e os antigos estados confederados. Este e outros episódios buscam destacar um imaginário e uma memória histórica da *Dixieland*[367] que também é compartilhada por uma parcela considerável dos leitores.

Com a exceção de um ou outro senhor de terra benevolente, a quase totalidade da narrativa de *Raízes* no período escravista apresenta os brancos como antagonistas. A exceção surge exatamente na figura de George Johnson, um jovem branco da Carolina do Sul empobrecido pela guerra, que, sofrendo com a fome, recebe a ajuda de Matilda. Ele acaba por se juntar à família de escravizados na *plantation* de Massa Murray. Para permanecer no local e garantir o seu sustento, é contratado para ser o feitor. Essa nova vigilância exaspera os escravizados, mas ele esclarece de que lado está:

> Só peço que esperem um pouco até verificarem se vai ser tão ruim quanto estão pensando. Vocês são os primeiros negros com quem tenho algum contato mais direto, mas me parece que são pretos assim como eu sou branco. E acho que só se deve julgar as pessoas pela maneira como se comportam. De uma coisa eu sei:

---

[366] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 474.

[367] *Dixieland* ou *Dixie* é um apelido comum usado nos Estados Unidos para designar alguns estados da região sul do país, compreendendo as Carolinas do Norte e do Sul, Geórgia, Flórida, Tennessee, Mississipi, Louisiana, Alabama, Arkansas e Texas.

> vocês me deram comida quanto eu estava faminto, o que muitos brancos não fizeram.[368]

Em uma situação inusitada do enredo, George Johnson é treinado pelos próprios escravizados para ser eficiente em sua nova função e assim permanecer empregado, já que estes estariam sob a vigilância de alguém em que poderiam confiar. É a primeira interação mais próxima da família negra com um homem branco, que acaba se integrando ao clã ao trazer para a propriedade sua jovem esposa grávida. George Johnson recebe a alcunha de Old George e sua convivência ao lado da família remete ao desafio de coexistência inter-racial. Cabe realçar que este é um tema que Alex Haley cogitava abordar em seu projeto não concretizado de *How to Co-Exist With Negroes* e que também estava no cerne da criação de *Before This Anger*.

Em meio aos desdobramentos da Guerra Civil, o presidente Abraham Lincoln assina a Proclamação de Emancipação dos negros escravizados em todo o território da União em 1863. A rendição do general Robert E. Lee confirma a derrota dos Confederados apenas em 1865, quando os ex-cativos puderam finalmente comemorar a sua longamente desejada liberdade. A nova condição, contudo, apresenta novos desafios, pois é necessário manter a família unida até o novo regresso de Chicken George. Ele retorna novamente, organizando a própria família e outros negros de *plantations* vizinhas para uma migração conjunta em direção ao oeste do Tennessee, uma nova fronteira de povoamento.

Finalmente livres, os descendentes do africano Kunta Kinte abandonam a última terra em que viveram como escravizados. Na descrição da sequência dos carroções em direção a seu novo lar, a terra prometida mencionada por Chicken George, a narrativa também busca associar a adequação dos afro-americanos ao mito do Adão norte-americano, neste impulso de deslocamento do leste para o oeste para a construção de um novo mundo.

3.5. Lacunas da história negra, a África redescoberta e a identidade ancestral

Livres da estrutura escravista, os descendentes de Kunta Kinte buscam agora se integrar à nação onde serviram como escravizados por décadas. A liberdade, no entanto, não representa a redenção final porque ela não garante a permanência e o reforço da identidade ancestral. Embora o fim da escravidão representasse a segurança aguardada da família, era preciso reafirmar as origens

---

[368] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 484.

que se localizavam em um tempo anterior à escravização. Por isso, a história do Africano Kunta Kinte continuava a ser transmitida a cada geração. A permanência dessa memória ancestral, portanto, convive com o esforço de integração à nação onde agora todos são livres.

Essa jornada da família de Tom Murray no Tennessee aborda muito mais o espírito empreendedor que possibilitou a fixação a esse lar definitivo do que os conhecidos desafios históricos que os ex-escravizados enfrentaram após a promulgação da Décima Terceira Emenda. Algumas dessas dificuldades são mencionadas apenas para destacar a sua superação. Por exemplo, impedido pelos comerciantes brancos da região de construir uma loja para oferecer os seus serviços de ferreiro na localidade, Tom improvisa uma oficina de ferreiro ambulante com um dos carroções que o trouxeram ao local. A qualidade de seus serviços acaba atraindo uma clientela fiel:

> Quando compreenderam que Tom estava se saindo muito melhor com sua oficina ambulante do que teria acontecido se tivesse se estabelecido numa loja, ele já se tornara tão indispensável que ninguém poderia dar-se ao luxo de levantar objeções, mesmo que quisesse. Mas eles realmente não queriam, pois Tom parecia ser o tipo de homem que cuidava de sua vida e não se metia no negócio dos outros.[369]

Embora a comunidade branca não fosse simpática aos negros recém-chegados, "os comerciantes da cidade estavam exultantes com o súbito crescimento dos negócios, depois da chegada deles."[370] O narrador centra o foco na feliz trajetória da família em direção a esse futuro próspero, revelando também uma evidente lacuna no que diz respeito aos desafios conhecidos que os ex-escravizados enfrentaram no período da Reconstrução. Tendo como proposta apresentar uma narrativa que serve como uma espécie de mito fundador para todos os afro-americanos, é surpreendente que em seus capítulos finais, *Raízes* deixe de abordar pelo menos em parte o longo e tortuoso caminho dos negros na busca por sua cidadania plena depois da Proclamação da Emancipação. A menção a eventos históricos e sua conexão com os acontecimentos da trajetória familiar, cuja ocorrência é bastante frequente na narrativa no período da escravidão, perde a relevância em seus capítulos finais, como se a própria família não tivesse sido afetada por eles. A quase inexistência, no romance, da descrição dos ostensivos episódios de racismo, segregação racial, enforcamentos e linchamentos que ocorriam recorrentemente no período imediatamente posterior ao fim da escravidão é bastante reveladora de uma escolha consciente do autor em minimizar a importância e a gravidade histórica desses eventos. O historiador Howard Zinn

---

[369] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 496.
[370] Ibidem, p. 496.

descreve o clima ameaçador que se instalou em muitos estados do Sul imediatamente após o fim da Guerra Civil:

> A violência começou quase imediatamente após o fim da guerra. Em Memphis, Tennessee, em maio de 1866, brancos em uma fúria assassina mataram quarenta e seis negros, a maioria veteranos do exército da União, assim como brancos simpatizantes. Cinco mulheres negras foram estupradas. Noventa casas, doze escolas e quatro igrejas incendiadas.[371]

Edward E. Baptist faz uma descrição sombria da vida dos cidadãos negros do sul nos anos após a Proclamação da Décima Terceira Emenda. A violência da Ku Klux Klan e as Leis de Jim Crow em diversos estados segregaram a população negra, arrancando-lhes também o direito ao voto:

> Por todo o Sul, os cavaleiros noturnos saíam, encapuzados de branco, queimando, estuprando, espancando e matando. Fraudaram as eleições de um estado após o outro. Incendiaram as casas de negros ousados o suficiente para comprar terras, ou até mesmo corajosos o suficiente para pintar a própria casa. Cavalgaram até Washington e fizeram negócios. Para resolver a eleição presidencial de 1876, então contestada, os republicanos do Norte fizeram uma barganha corrupta com os governantes democratas do Sul para permitir que estes últimos tivessem um "autogoverno autônomo". Os "Redentores", como os brancos democratas do Sul se denominavam, mudaram as leis o quanto puderam para fazer que a Reconstrução retrocedesse. Em 1900, tinham tirado o voto da maioria dos homens negros, e de muitos dos homens brancos menos confiáveis também. Além disso, armaram a cerca da segregação; "Jim Crow", como as pessoas vieram a chamá-la, consistia em uma série de regras mesquinhas e brutais. Proibia os afro-americanos, por exemplo, de beber nos mesmos bebedouros que os brancos, comer nos mesmos restaurantes e frequentar as mesmas escolas. Em outras palavras, proibia que os negros desfrutassem o direito civil de se moverem em espaços públicos como iguais, ou terem acesso às mesmas oportunidades educacionais e econômicas que os brancos.[372]

Esses desafios permaneceram, e em muitos casos até se tornaram mais intensos, no processo de integração dos negros libertos do Velho Sul. Mas a pequena Henning, no Tennessee, na imagem quase bucólica descrita por Haley, se assemelha a uma ilha de tranquilidade em meio a um cenário de insegurança e precariedade descrito nos exemplos citados acima. Curiosamente, alguns desses eventos só foram abordados na narrativa da adaptação do romance para a televisão. Os maiores

---

[371] ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. Nova York: Harper Collins, 2015. p. 203. (Trad. do Autor). No original: "Violence began almost immediately with the end of the war. In Memphis, Teneessee, in May of 1866, whites on a rampage of murder killed forty-six Negroes, most of them veterans of the Union army, as well as two whyte sympathizers. Five Negro women were raped. Ninety homes, twelve schools, and four churches were burned."

[372] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 517.

exemplos das representações televisivas desse conturbado contexto podem ser percebidas no enfrentamento de Chicken George e Tom Murray ao assédio dos homens da Ku Klux Klan e também nos episódios sobre a perda de direitos políticos, o racismo e a segregação em *Raízes, a Nova Geração*, exibida em 1979. Na celebração da excepcionalidade de sua família na experiência histórica afro-americana, Alex Haley optou por ignorar, no romance, a abordagem destes enormes obstáculos para a completa integração do negro à nação.

A história de Will Palmer, o avô materno de Alex Haley, reafirma esta opção na abordagem da narrativa de superação que também é bastante semelhante às histórias escritas por Haley na *Reader's Digest*. O jovem Will, que se casa com Cynthia Murray, é o funcionário diligente de uma madeireira cujo proprietário é um alcoólatra. Sua exemplar dedicação ao trabalho garante que o negócio siga funcionando. Mas, quando os negociantes brancos da cidade percebem que o estabelecimento corre o risco de ir à falência devido à ineficiência de seu proprietário, propõem que Will assuma completamente o negócio. Sob sua direção, o estabelecimento prospera:

> Um ano depois, o lema de Will, oferecer as melhores mercadorias possíveis pelos menores preços possíveis, estava atraindo fregueses até de cidades vizinhas. E carroças carregadas de pessoas, principalmente pretos, estavam vindo de tão longe quanto Memphis, oitenta quilômetros ao sul, para ver com seus próprios olhos o primeiro negócio daquele tipo na parte oeste do Tennessee de propriedade de um preto.[373]

Bertha George Palmer, mãe de Alex Haley, nasce nesse ambiente de uma família negra de classe média bem estabelecida. Em seu nascimento, a história do ancestral mandinga é novamente rememorada:

> Cynthia insistiu em reunir a família dela, para contar à menina recém-nascida a história de tudo o que acontecera desde a vinda do Africano, Kunta Kinte, exatamente como Tom Murray contara aos filhos, a intervalos, quando eram pequenos.[374]

Bertha, no entanto, não se apega à celebração dessa memória. Seu pai faz questão de proporcionar a ela a melhor formação, atendendo a seus desejos e caprichos. Essa educação primorosa também a afasta da identificação com o passado da família, principalmente as lembranças dos tempos da escravidão. Casa-se, em 1920, com o jovem estudante de agronomia Simon Alexander Haley que havia retornado da Europa onde esteve lutando nas trincheiras da

---

[373] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.502.
[374] Ibidem p. 503.

Primeira Guerra Mundial. Com ele, muda-se para Ithaca, Nova York, para acompanhá-lo em seus estudos de pós-graduação. Após passar o período de nove meses sem corresponder-se com os pais, desperta a apreensão da mãe, que decide ir ao encontro da filha para verificar o que ocorria. Mas uma visita inesperada no meio da noite surpreende Cynthia antes de partir. É neste ponto da narrativa que a identidade do narrador é revelada:

> Pela porta do quarto, ela pôde divisar as silhuetas de Bertha e Simon na varanda, iluminados pelo luar. Cynthia pôs-se a gritar e saiu correndo para abrir a porta. Berta disse calmamente:
>
> – Desculpe não termos escrito. Mas é que desejávamos trazer um presente de surpresa…
>
> E ela entregou a Cynthia um fardo envolto em mantas que tinha nos braços. Com o coração disparado e Will a olhar por cima de seu ombro, Cynthia levantou a manta…. deparando com um rosto redondo e pardo.
>
> O bebê, com seus meses de idade, era *eu.*[375]

Neste momento do romance, fundem-se o narrador e o autor Alex Haley. Ele passa, então, a relatar sua infância em Henning e sua proximidade com os avós e com as mulheres responsáveis pela transmissão da história oral do antepassado africano da família. Esse passado, negligenciado por sua mãe, passa a ser objeto de fascínio do pequeno Alex:

> Quando eu estava profundamente imerso a escutar as histórias dessas pessoas misteriosas que tinham vivido há muito tempo e em lugares distantes, a longa narrativa finalmente chegava a Cynthia… e eu me empertigava, espantado, olhando para vovó! E olhava também, aturdido, para Tia Viney, Tia Matilda, Tia Liz, que eram irmãs mais velhas de vovó e tinham viajado com ela no tal carroção.[376]

Esta memória transmitida a cada geração passa agora a se adequar à narrativa que foi apresentada em detalhes ao leitor. Alex Haley narra rapidamente outros episódios de sua infância, de sua juventude e de sua própria carreira como escritor para finalmente chegar ao momento da epifania em relação à tradição oral de sua família: a visita ao Museu Britânico e o fascínio pelas descobertas proporcionadas pela Pedra da Roseta.

Os últimos capítulos de *Raízes* são, desta forma, a transposição escrita da mesma estratégia narrativa utilizada pelo escritor em suas inúmeras palestras. Ele descreve seu reencontro com Prima Georgia em Kansas City, a visita aos arquivos e bibliotecas, seu encontro com Jan Vansina e Ebou Manga, a viagem à Gâmbia e o encontro com o *griot* Kebba Fofana que lhe revela a identidade, a

---

[375] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 506.

[376] Ibidem, p. 510.

genealogia e o destino incerto de Kunta Kinte. Sua jornada ganha um sentido de missão: "Pensava então que daria tudo para contar as minhas descobertas a vovó, mas logo me recordava das palavras de Prima Georgia, de que todos eles estavam 'lá em cima', observando-me."[377]. Assim, o encadeamento dos eventos, as descobertas documentais e o impacto emocional do encontro com o distante ramo familiar africano buscam marcar o sentido de redenção da figura Kunta Kinte na redescoberta da ancestralidade. Uma redenção que não é apenas da família do autor, mas de todos os negros descendentes de escravizados na África, de diferentes etnias, que chegaram ao país em navios negreiros. Por isso, esse relato final também é, em grande parte, invenção, porque compõe a construção mítica desse reencontro com a ancestralidade.

Na descrição dos eventos de seu encontro com o *griot*, Alex Haley se dá conta da curiosidade dos moradores de Juffure que o examinam e o cercam, "numa multidão em que todos eram pretos como carvão."[378] O escritor fica desconcertado ao se dar conta da tonalidade mais clara de sua pele: "E vi a pele marrom das minhas próprias mãos. Desta vez a emoção me atingiu mais depressa e com mais força do que antes. Eu me sentia uma espécie de híbrido… Era como se eu fosse um impuro entre os puros."[379] O interprete explica, então, que a curiosidade dos moradores locais ocorre porque eles nunca haviam visto um negro americano: “Eles não me contemplavam como um indivíduo, mas porque eu representava, aos olhos deles, um símbolo dos vinte e cinco milhões de negros que jamais veriam, pois viviam além de um vasto oceano”[380].

Rodeado pelos moradores, Haley é surpreendido por um ritual no qual estes formam um círculo ao seu redor. As mulheres com seus bebês presos às costas começam a estender as crianças em sua direção, para que ele as segure nos braços. Ele termina por abraçar vários dos bebês locais e posteriormente vem a descobrir que, por meio desta cerimônia, os locais estavam indicando seu pertencimento "através desta carne, que é parte de nós, nós somos você, você é nós."[381] Estas passagens indicam que a ancestralidade africana é inerente a todos os descendentes de escravizados porque a África é, fundamentalmente, o seu lar original. Ao descrever sua emoção ao ser chamado de *Mister Kinte* na visita a aldeia de Kinte-Kundeh-Janneh-Ya, Haley reafirma esse significado

[377] Ibidem, p. 514.
[378] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p.518.
[379] Ibidem, p.518.
[380] Ibidem, p.519.
[381].Ibidem, p.521.

coletivo de sua jornada: "Eu sentia que chorava por todas as atrocidades incríveis cometidas ao longo da história pelo homem contra os seus semelhantes, o maior defeito da humanidade…"[382]

No último capítulo, o autor responde a uma pergunta frequentemente feita a ele nas várias conferências sobre o quanto da narrativa de *Raízes* é fato histórico e quanto é ficção:

> É a história das minhas famílias africana ou americana, preservada pela história oral, e muitas vezes confirmadas por mim de maneira convencional, através de documentos. Tais documentos e os muitos textos sobre as festividades e os costumes das diversas épocas exigiram muitos anos de pacientes pesquisas em cinquenta e tantas bibliotecas, arquivos e outras fontes de informações, em três continentes.
> Como eu não estava presente quando a maioria dos fatos ocorreu, os diálogos e incidentes específicos são uma combinação do que eu sei que ocorreu com o que eu julgo plausível ter ocorrido.[383]

É justamente a pesquisa das fontes históricas, cujo objetivo primordial era corroborar a história oral de sua família, que se torna objeto de escrutínio das várias avaliações críticas de *Raízes* após a publicação do livro. Tais avaliações tornaram a maior realização literária de Alex Healey em uma obra controversa, a despeito de sua importância como fenômeno cultural e dos significados que ela gerou para os afro-americanos e para a consciência histórica dos Estados Unidos a respeito da escravidão e da história dos negros no país. A produção desses sentidos deve muito à quase imediata adaptação do romance para a televisão em formato de minissérie, criando um dos maiores fenômenos da história cultural dos Estados Unidos na década de 1970.

3.6. A recepção crítica de um épico popular

É importante recuperarmos alguns exemplos de avaliação crítica que o romance de Alex Haley recebeu após a sua publicação, antes mesmo da estreia do teledrama cujo processo de produção já havia sido iniciado antes mesmo da conclusão do livro. Essa revisão crítica da obra anterior à sua versão audiovisual permite enxergar uma percepção que não estava ainda contaminada pelo fenômeno cultural que a adaptação audiovisual da obra representou.

Em um artigo publicado em 26 de setembro de 1976 no *The New York Times*, o escritor James Baldwin, que era amigo do escritor, fez uma crítica bastante positiva do romance. Introduzindo o texto com uma referência ao bicentenário da Revolução Americana e da

---

[382] Ibidem, p.522.

[383] HALEY, Alex. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976. p. 525-526.

independência do país, que coincidentemente ocorria em meio a campanha presidencial, Baldwin destaca o pioneirismo da obra. Tratava-se, pois, de um esforço para recuperar o trauma nacional da escravidão através da descrição crua e emocional da experiência dos escravizados, desde sua captura até o brutal cotidiano nas *plantations* dos Estados Unidos:

> Sabemos que Kunta será sequestrado e levado para a América e, ainda assim, ficamos tão absortos com sua vida na aldeia, e gostamos tanto dele, que o momento chega como um choque terrível. Nós também gostaríamos de matar seus sequestradores. Estamos em sua pele e em sua escuridão e, neste momento, estamos algemados com ele, em seu terror, raiva e dor, seu fedor e o fedor dos outros, no navio que o traz aqui. Pode-se dizer que sabemos o resto da história – como acabou, por assim dizer, mas, francamente, acho que não sabemos o resto da história. Ainda não aconteceu, o que é a raiva, a dor e o perigo deste país. O fato de Alex Haley nos levar de volta no tempo para a aldeia de seus ancestrais é um ato de fé e coragem, mas este livro também é um ato de amor, e é isso que o torna assombroso.[384]

Baldwin faz referência a um contraste evidente entre o lar africano e o cenário trágico da América, algo que Haley não menciona diretamente. Sua avaliação crítica também alerta o leitor "sobre o desastre que atinge não a nação negra, mas a branca."[385] Ele exemplifica essa degradação da humanidade sob a estrutura escravista, representada no livro, com os exemplos dos senhores de escravos considerados benignos, mas que revelam sua verdadeira natureza em momentos chave do enredo. Assim, o Violinista vê seu sonho de liberdade se desfazer quando a subida de preços no comércio interno de escravizados torna o valor de suas economias irrisório para adquirir a alforria, negada pelo seu senhor. Ou então no episódio em que Kizzi é vendida apesar dos apelos de Kunta Kinte e Bell.

Baldwin finaliza sua avaliação destacando o valor da obra na abordagem da continuidade do complexo problema racial do país:

> *Raízes* é um estudo das continuidades, das consequências, de como um povo se perpetua, como cada geração ajuda a condenar, ou ajuda a libertar, a vindoura – a ação do amor, ou o efeito da ausência de amor no tempo. Sugere, com grande

---

[384] BALDWIN, James. "Roots" by Alex Haley. *The New York Times*, New York, 26 set. 1976. Disponível em: https://www.nytimes.com/2021/10/21/books/review/roots-alex-hale.html. Acesso em: 15 dez. 2020. (Trad. do Autor). No original: "We know that Kunta will be kidnapped, and brought to America, and yet, we have become so engrossed in his life in the village, and so fond of him, that the moment comes as a terrible shock. We, too, would like to kill his abductors. We are in his skin, and in his darkness, and, presently, we are shackled with him, in his terror, rage, and pain, his stink, and the stink of others, on the ship which brings him here. It can be said that we know the rest of the story — how it turned out, so to speak, but frankly, I don't think that we do know the rest of the story. It hasn't turned out yet, which is the rage and pain and danger of this country. Alex Haley's taking us back through time to the village of his ancestors is an act of faith and courage, but this book is also an act of love, and it is this which makes it haunting."

[385] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "makes us aware of the disaster overtaking not the black nation, but the white one."

> poder, como cada um de nós, ainda que inconscientemente, não pode deixar de ser o veículo da história que nos produziu.[386]

A escritora e poetisa Maya Angelou – que fez uma participação especial no teledrama – escreveu um artigo publicado também no The New York Times em 23 de janeiro de 1977, dia da estreia da minissérie, falando sobre o significado da obra para a afirmação da identidade afro-americana e para as relações raciais no país. No artigo intitulado *Haley shows us the truth of our conjoined histories* ("Haley nos mostra a verdade de nossas histórias conjuntas"), Angelou abordou o longo desconhecimento sobre a África e importância da obra de Haley para despertar a consciência nacional sobre as origens africanas dos descendentes de escravizados e sobre o próprio trauma do passado escravista. Tal como o artigo de James Baldwin, ela faz uma exortação, a partir da obra, para repensar o futuro das relações raciais no país:

> O livro e sua dramatização televisiva esclarecem como a maior minoria dos Estados Unidos chegou a essa terra. Diante do atual conflito racial e de classe, não acredito que qualquer escritor negro moderno trabalharia 12 anos apenas para responder aos eternos questionamentos: "Por que estou aqui? e "Como vim tão solitário a esse lugar?". Acredito, antes, que Haley nos ofereceu a seguinte pergunta: "admitindo tudo o que aconteceu antes, admitindo nossa duplicidade, nossa cumplicidade e nossa ganância, o que nós todos, americanos, podemos fazer a seguir?"[387]

Uma revisão crítica publicada no *The New York Review of Book*s em 11 de novembro de 1976 escrita pela historiadora Willie Lee Rose foi menos apologética, destacando o caráter fictício das personagens. Outra consideração foi a dificuldade de classificação da obra entre um relato histórico ou fictício, apontando um não-lugar que é resultado das intenções e dos desafios que o escritor tentou contornar para cumpri-las:

> Há longas seções no livro que farão com que o historiador chame *Raízes* de ficção, quando os críticos literários podem preferir chamá-lo de História ao invés de julgá-

---

[386] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* is a study of continuities, of consequences, of how a people perpetuate themselves, how each generation helps to doom, or helps to liberate, the coming one — the action of love, or the effect of the absence of love, in time. It suggests, with great power, how each of us, however unconsciously, can't but be the vehicle of the history which has produced us."

[387] ANGELOU, Maya. Haley show us the truth of our conjoined stories. *The New York Times*, New York, 23 jan. 1977. p.B27.(Trad. do Autor). No original: "The book and the television dramatization of it clarify how America's largest minority came to these shores. In the face of today's racial and class strife, I don't believe that any modern black writer would work 12 years only to answer the perennial questions 'Why am I here?' and 'How did I come so lonely to this place?' I believe, rather, that Haley has given us the subsequent question: Admitting all that has gone before, admitting our duplicity, our complicity and our greed, what do we, all Americans, do next?"

> lo como arte. Por ser longo e ambicioso, *Raízes* e todos os seus segmentos não são tão bons quanto as melhores partes.[388]

Lee Rose prossegue em sua análise apontando as inexatidões históricas referentes à caracterização de Juffure como uma localidade isolada e bucólica, a inverossímil presença de traficantes de escravos na região em 1765 quando havia uma guerra entre o rei de Ñomi, que controlava o acesso ao rio Gâmbia, e as autoridades inglesas. Ela também sustenta que as pequenas lições de história, como nas menções à Revolução do Haiti ou da própria Revolução Americana cujo conhecimento é colhido à cabeceira da mesa de jantar ou no trabalho de Kunta como cocheiro de seu senhor, são mais distrativas que informativas.

Como historiadora, ela segue apontando alguns erros que considera grosseiros na caracterização histórica, como o fato de que Kunta esteja colhendo algodão em uma *plantation* da Virgínia em 1767 quando essa caracterização se encaixaria melhor no Alabama de 1850. A menção às cercas de arame antes do uso geral desse utensílio nas propriedades é outra falha. Outro exemplo consiste no uso do termo *cracker*[389] para se referir a brancos pobres, que não era corrente em alguns períodos no qual o escritor utiliza a expressão. Lee Rose finaliza apontando os riscos que tais anacronismos e inexatidões podem acarretar na própria estatura da obra, devido ao seu tema central calcado do passado escravista: "Eles são muito numerosos e minam a verossimilhança de questões centrais nas quais é importante ter plena fé."[390] Considerada a crítica mais dura contra o romance após a sua publicação, Haley respondeu à historiadora afirmando que "estava tentando dar a meu povo um mito em que acreditar"[391].

Como vimos, para justificar o amálgama entre a criação ficcional e a narrativa histórica criada a partir de sua pesquisa em arquivos, Alex Haley afirmou que nos capítulos finais de *Raízes* foi obrigado a criar o enredo, alguns eventos, falas e características de personagens em sua obra. A

---

[388] ROSE, Willie Lee. An American Family. *The New York Review of Books*. 11 nov. 1976. (Trad. do Autor). No original: “There are long sections in the book that will cause the historian to call Roots fiction, when literary critics may prefer to call it history rather than judge it as art. For Roots is long and ambitious, and all of its parts are not as good as the best parts”.

[389] O termo *cracker* ou *white cracker* tornou-se uma denominação de caráter pejorativo para designar os agricultores pobres da região sul dos Estados Unidos, principalmente na Geórgia e Flórida. Lee Rose esclarece que na Virgínia, na época em que a menção ao termo aparece no romance, a expressão correta seria *po white*.

[390] ROSE, Willie Lee. An American Family. *The New York Review of Books*. 11 nov. 1976. (Trad. do Autor). No original: "They are too numerous, and chip away at the verisimilitude of central matters in which it is important to have full faith”.

[391] HALEY, Alex Apud NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 153. (Trad. do Autor). No original: “just trying to give my people a myth to live by”.

essa mistura entre fato histórico e ficção ele deu o nome de *faction*: "Chamem de *faction*, se gostarem, ou história realçada, ou ficção baseada na vida de pessoas reais".[392]

Alguns críticos, no entanto, não se fixaram tanto nos erros de fundamentação histórica da obra ou em seus anacronismos, mas na própria qualidade literária do romance e de seu autor. Foi o caso do crítico Arnold Rampersad, que apontou "um trabalho de consistência extremamente irregular"[393]. Na perspectiva do crítico, Haley não possuía as qualidades criativas que fizessem justiça às potencialidades ficcionais da obra. Para Rampersad, a obra, em sua ingenuidade, muitas vezes "ultrapassava os padrões dos romances históricos mais populares"[394]. Christopher Lehmann-Haupt, do *The New York Times*, afirmou que embora o Haley reforçasse a veracidade histórica presente em *Raízes* no próprio livro e em suas falas públicas, o romance era uma obra de ficção convencional cuja parte mais interessante eram os capítulos finais por detalharem a pesquisa do escritor nos arquivos do país, da Europa e da África.[395] Apesar de suas críticas, Lehmann-Haupt reconheceu que o escritor, ao criar o romance a partir das bases da história oral de sua família que o levou a pesquisar suas origens ancestrais africanas, fez um trabalho importante que serviu de exemplo para os negros do país que desconheciam suas origens.

---

[392] HALEY, Alex Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 141. (Trad. do Autor). No original: "Call it 'faction', if you like, or heightened history, or ficcion based on the lives of real people."I was just trying to give me people a myth to live by."

[393] RAMPERSAD, Arnold Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 141. (Trad. do Autor). No original: "a work of extremely uneven texture".

[394] Ibidem, p. 141. (Trad. do Autor). No original: “surpasses the standards of the most popular of historical romances”.

[395] LEHMANN-HAUPT, Cristopher. Corroborating evidence. *The New York Times*, New York, 14 out. 1976. Disponível em https://www.nytimes.com/1976/10/14/archives/books-of-the-times-corroborating-evidence.html. Acesso em: 14 mai. 2022.

CAPÍTULO 4 - *RAÍZES* NA TELEVISÃO: MARCAS DO MELODRAMA HISTÓRICO

Raízes foi publicado em agosto de 1976. Como já mencionado, desde o início da década Alex Haley atuava na promoção da obra por meio de suas inúmeras palestras e dos vários de seus textos publicados em veículos de imprensa com alguns detalhes a respeito da dinâmica da pesquisa realizada para o desenvolvimento a narrativa que estava produzindo. Em setembro de 1976, o escritor iniciou uma série de eventos para promover o livro, com visitas a várias cidades dos Estados Unidos.[396] Não há dúvidas que o longo período de falas públicas do escritor, seus artigos abordando a pesquisa genealógica e a publicação prévia dos primeiros capítulos do romance na *Reader's Digest* contribuíram para o sucesso editorial do livro. Mas foi a adaptação do romance para a televisão, no formato de minissérie diária, que fez da obra um fenômeno sem precedentes na história cultural dos Estados Unidos, influenciando consideravelmente a percepção identitária dos afro-americanos. É possível afirmar que essas influências ultrapassaram esse núcleo étnico-racial. Um acentuado interesse público por laços familiares e comunitários, a valorização da ancestralidade e a afirmação das várias identidades étnicas formadoras do país evidenciaram a emergência de um discurso bastante revelador das fissuras no imaginário do *melting pot* estadunidense. Essa nova percepção étnico-social foi bastante tributária do fenômeno cultural que a obra representou.

A minissérie *Raízes* carrega as particularidades da narrativa neste formato televisivo como também as reafirmações e alterações da obra original, necessárias para a estratégia de sucesso do produto audiovisual. A recepção da obra audiovisual e a formação do imaginário sobre a memória histórica presente em seu enredo tem relação direta com essa adequação narrativa para a natureza do formato, sem mencionar o amplo alcance que a história alcançou, nacional e internacionalmente, ao ser adaptada como um teledrama. Há também vários traços de pioneirismo no teledrama, tanto no que diz respeito a seus aspectos temáticos quanto no próprio desenvolvimento do produto televisivo. Por essa razão, é importante compreendermos a natureza dessa obra audiovisual, as especificidades de seu discurso melodramático, suas intenções discursivas e alguns dos aspectos de sua recepção pública.

[396] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 150.

4.1 Minisséries, melodrama, memória histórica e a transformação de um formato

As primeiras referências aos planos para adaptar a narrativa de *Raízes* em uma produção audiovisual já estavam presentes nas correspondências de Paul Reynolds com Alex Haley em 1967, dez anos antes da estreia da minissérie. O agente literário do escritor menciona nas cartas as conversações com o diretor Elia Kazan para a adaptação da obra em um longa-metragem, tendo o próprio Haley como roteirista.[397] Meses depois o escritor terminou por recusar a cessão dos direitos do livro por considerar o valor ofertado muito baixo.[398]

Por uma coincidência curiosa, o produtor David Wolper, um dos principais responsáveis pela transposição do livro de Alex Haley para a televisão, soube da obra por meio da esposa do ator e dramaturgo Ossie Davis, a também atriz Ruby Dee. Davis havia liderado uma forte campanha contra os planos para a adaptação cinematográfica do livro *As Confissões de Nat Turner*[399], do romancista William Styron, feita por Wolper e sua produtora. Apesar do boicote inicial, os planos para a produção do filme terminaram por ser abortados por outras razões. Posteriormente, Wolper acabou se aproximando de Ossie Davis e Duby Dee, que foi quem o informou que seu amigo Alex Haley estava escrevendo um livro sobre sua família e seus antepassados negros cuja narrativa se iniciava com um ancestral africano. Wolper expressou seu imediato interesse pela história porque desejava há anos fazer um filme abordando histórias geracionais e também tinha a ambição de produzir um filme autêntico sobre o período escravista.[400] Com uma longa experiência no ramo audiovisual, ele destacou-se, sobretudo, na produção de documentários. Em um perfil sobre o produtor, o jornalista Quincy Troupe afirmou que, em relação ao público do cinema e da televisão, ele costumava defender "que as pessoas devem ser informadas ao mesmo tempo em que são entretidas"[401].

Nas primeiras negociações com Lou Blau, assessora jurídica de Alex Haley, Wolper externou seu desejo de produzir uma série de televisão e não um longa-metragem devido à própria

---

[397] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 109.

[398] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 57.

[399] O romance *As Confissões de Nat Turner* foi publicado em 1967. A imagem de Nat Turner representada por William Styron no romance desagradou uma parcela significativa de ativistas negros que "questionavam o fato de que intelectuais brancos se achassem no direito de se apropriarem e, pior, *distorcerem* o passado dos negros". VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo da teoria: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005. p. 43.

[400] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 34.

[401] Ibidem, p. 38. (Trad. do Autor). No original: “that people must be informed at the same time that they are being entertained.”

duração e ao escopo do romance de Haley. Cabe realçar que essas negociações ocorriam quando Haley ainda não havia finalizado a escrita do livro. Desta forma, o contrato para a adaptação televisiva também serviu para pressioná-lo a concluir a obra. Em sua primeira reunião com Wolper e com Stan Margulies, seu parceiro na produção, Haley ficou entusiasmado com as potencialidades da adaptação da obra para a televisão, como menciona Quincy Troupe:

> Haley disse que estava interessado em comunicar-se com o maior número de pessoas, e eles lhe disseram que se ele realmente quisesse alcançar a América, a maior parte da América, o melhor caminho seria pela televisão. A televisão, um meio de audiência de massa, alcançaria mais pessoas em uma única noite do que um filme poderia fazê-lo em dez anos.[402]

David Wolper e Stan Margulies negociaram o projeto da adaptação para uma minissérie com a rede de televisão ABC (*American Broadcast Company*). Linda Williams destaca um ponto importante a respeito da adaptação televisiva do livro, apontando que "essa nova versão do melodrama entre negros e brancos estava em uma posição, a seu turno, de oferecer uma seriedade e legitimidade moral à mídia televisiva".[403] Remetendo à tradição dos *minstrels*[404], que popularizou o melodrama nas versões teatrais de *A Cabana do Pai Tomás* nas últimas décadas do século XIX e que fez o público branco rir dos estereótipos negros em *blackface*, *Raízes* "arrebatou o público nacional acostumado a rir em *sitcoms* com humoristas negros e trouxe uma respeitabilidade de classe média à televisão."[405]

É importante apresentarmos um breve histórico do desenvolvimento desse formato e de sua adequação para a apresentação de narrativas históricas. Os primeiros teledramas no formato de minissérie surgiram nos Estados Unidos na década de 1970. Na sua origem, tratava-se da transposição, para a televisão, do formato da série cinematográfica, com suas exibições semanais das populares matinês de "filmes B". A maior distinção no meio televisivo diz respeito à

---

[402] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 46. (Trad. do Autor). No original: "Haley told them that was interested in communicating with the greatest number of people, and they told him that if he really wanted to reach America, most of America, the best way was through television. Television, a mass audience medium, would reach more people in a single night than a movie could in ten years".

[403] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 238 (Trad. do Autor). No original: "This new version of black and white melodrama was in a position, in turn, to grant new moral legitimacy and seriousness to the medium of television."

[404] Os *minstrels shows* (espetáculos de menestréis) foram um tipo de performance artística típica dos Estados Unidos com forte componente racista em que artistas brancos se apresentavam maquiados com o rosto pintado de preto, prática que ficou conhecida como *blackface*. Tornaram-se muito mais comuns após o fim da Guerra Civil e também se expandiram para o cinema no início do século XX. LOTT, Eric. *Love & Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

[405] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 238 (Trad. do Autor). No original: "galvanized a national audience used to laughing at comic blacks in television sitcoms and brought a middle-class respectability to television."

característica específica do fluxo da imagem televisiva, exemplarmente teorizada por Raymond Williams, na qual as séries "se repetem regularmente na programação, tecendo a trama dentro e fora do espaço doméstico e deliberadamente explorando e jogando com noção de tempo do público de uma maneira nunca antes imaginada pelo cinema"[406].

Sarah Kozllof, em um breve estudo sobre a teoria narrativa dos formatos televisivos explica a diferença entre as séries e os seriados, na qual se encaixa o formato teledramático da minissérie:

> As séries referem-se àqueles programas cujos personagens e cenário são reciclados, mas a história é concluída em cada episódio distinto. Em contraste, em um seriado a história e o discurso não chegam a uma conclusão durante um episódio e os tópicos são retomados após um determinado hiato. Uma série é, portanto, semelhante a uma antologia de contos, enquanto um seriado é como um romance vitoriano serializado. Os seriados podem ser ainda divididos naqueles que eventualmente terminam (apesar do equívoco, as minisséries pertencem a esta categoria) e aqueles que, como as telenovelas, podem ser canceladas, mas nunca alcançam uma conclusão, um novo equilíbrio.[407]

Em uma análise sobre o gênero, Glen Creeber aponta a marca flexível desse formato televisivo que possibilita apresentar uma diversidade de níveis narrativos além de se aproximar da estrutura do romance literário. Daí sua adequação para a abordagem dos temas históricos. Além disso, Creeber destaca duas importantes características do gênero que são particularmente relevantes para esta análise, a saber, seus aspectos de intimidade e de continuidade[408]. A natureza do formato, assim como ocorre com a telenovela, permite um envolvimento mais pronunciado do público como se este fizesse parte da vida e das ações das personagens às quais assistem. Essa característica torna-se ainda mais destacada nas narrativas sobre histórias de família, como é o caso de *Raízes*.

---

[406] CREEBER, Glen. Taking our personal lives seriously: intimacy, continuity and memory in the television drama serial. *Media Culture Society*. Sage Publications, v. 23, n. 4, 2001, p. 441. (Trad. do Autor). No original: "The series reoccurs regularly throughout the schedule, weaving in and out of the domestic space and deliberately tapping into and playing with an audience's sense of time in a way never imagined before by the cinema"

[407] KOZLOFF, Sarah. Narrative theory and television. In: ALLEN, Robert C. (Org.). *Channels of discourse reassembled: television and contemporary criticism*. New York and London: Routledge, 1992. p. 70. (Trad. do autor). No original: "Series refers to those shows whose characters and setting are recycled, but the story concludes in each individual episode. By contrast, in a serial the story and discourse do not come to a conclusion during an episode, and the threads are picked up again after a given hiatus. A series is thus similar to an anthology of short stories, while a serial is like a serialized Victorian novel. Serials can be further divided into those that do eventually end (despite the misnomer, miniseries belong in this category) and those, such as soap operas, that may be canceled but never reach a conclusion, a new equilibrium."

[408] CREEBER, Glen. Taking our personal lives seriously: intimacy, continuity and memory in the television drama serial. *Media Culture Society*. Sage Publications, v. 23, n. 4, 2001, p. 441.

De acordo com a historiadora Malgorzata Rymsza-Pawłowska, a frequência na abordagem de temas históricos pelas minisséries deveu-se em alguma medida a uma cultura de nostalgia na década de 1970 e também à tentativa de legitimar o meio televisivo na representação naturalista de temas históricos mais complexos. Foi com essa premissa que ABC já havia veiculado as minisséries *QB VII* (1974), do livro de Leon Uris e *Rich Man, Poor Man* (1976), baseada no romance de Irving Shaw. Séries longas consagradas pelo público como *Os Pioneiros* (*Little House in the Prairie*, 1974) e *A Família Walton*, (*The Waltons,* 1971), foram precursoras no desenvolvimento de enredos televisivos que aliavam o realismo emocional ao pano de fundo histórico. Tais narrativas estavam menos preocupadas com uma representação fidedigna do passado. Elas buscavam fundamentalmente uma conexão sobre essa nova consciência histórica e as discussões sociais contemporâneas[409]. Rymsza-Pawłowska menciona o exemplo do realismo emocional em *Os Pioneiros*, no qual, "a qualidade histórica do programa serviu de substrato para que os espectadores pudessem criar uma identificação entre as experiências de seus personagens e situações semelhantes em seu próprio cotidiano"[410].

Embora as minisséries fossem consideradas como um produto seriado de qualidade supostamente superior em comparação, por exemplo, às telenovelas, os elementos do melodrama também são facilmente identificáveis em sua estrutura narrativa. Como afirma a teórica em estudos audiovisuais Linda Williams, ao refletir sobre esse produto:

> Em cada um deles, o local de trabalho – seja a lavoura dos escravos ou as senzalas, a delegacia de polícia, o hospital ou o consultório particular – se expande para uma espécie de casa de aluguel. As minisséries com suas múltiplas "partes" e origens literárias deu a esses primeiros seriados do horário nobre da televisão uma aura especial de importância. Apresentados como "eventos" de televisão badalados, distintos da programação regular – com música grandiosa, arcos de suspense nos episódios e o habitual sofrimento básico do herói e da heroína – estes eram melodramas históricos de prestígio com abundante *pathos* e ação.[411]

---

[409] RYMSZA-PAWŁOWSKA, Malgorzata J. Broadcasting the Past: History Television, “Nostalgia Culture,” and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n.2, 2014, p.83

[410] Ibidem, p. 84. (Trad. do Autor). No original: “the historical quality of the program acted as a substrate upon which viewers could make identification between its characters’ experiences and similar situations in their own daily lives”.

[411] WILLIAMS, Linda. World and time: serial television melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 176. (Trad. do Autor). No original: "In each, the workplace – whether slave fields or cabin, police station, hospital, or private-eye office – expands into a kind of surrogate home. The miniseries with its multiple “parts” and literary origins lent these first television prime-time serials a special aura of importance. Presented as hyped television “events” rather than part of the regular television schedule – with grandiose music, suspenseful arcs across episodes, and the usual staples of long-suffering heroes and heroines – these were prestigious historical melodramas with abundant pathos and action."

Para entender as intenções discursivas e os sentidos produzidos pela minissérie *Raízes* é necessário compreender algumas particularidades do gênero melodramático, notadamente no que diz respeito ao produto televisivo. Uma apresentação, mesmo que breve, do desenvolvimento deste gênero, de sua adequação à televisão e de sua frequência em narrativas que abordam a questão do passado escravista e das relações raciais nos Estados Unidos é imperativa para fundamentar esta análise.

A polissemia do termo melodrama frequentemente provoca alguns equívocos de avaliação deste gênero enquanto um qualificativo de certos produtos culturais narrativos. Há de se considerar também a própria variedade de sua tipologia, já que o melodrama é muitas vezes tido como gênero, estilo ou efeito interno a determinadas obras. Produto de um processo histórico da própria transformação do drama burguês, a emergência do melodrama é reveladora da expansão do entretenimento de massa das últimas décadas do século XVIII e início do XIX, sobretudo com o teatro popular e sua adequação às necessidades de um novo público. Em seu pioneiro estudo *The Melodramatic Imagination* (1976), o teórico da literatura Peter Brooks destaca a historicidade do gênero e do que ele chama de "imaginação melodramática" vinculada à própria emergência da modernidade. Em sua concepção, o melodrama "parece ser uma forma peculiarmente moderna, e há uma relevância específica do gênero rotulado de melodrama à medida que surge em contexto histórico."[412] Brooks localiza esse aparecimento no contexto da Revolução Francesa e de seus desdobramentos:

> Este é o momento epistemológico que ilustra e para o qual contribui: o momento que marca simbolicamente, e realmente, a liquidação final do Sagrado tradicional e suas instituições representativas (Igreja e Monarquia), o esfacelamento do mito da Cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa, e a invalidação das formas literárias – tragédia, comédia de costumes – que dependiam de tal sociedade[413].

A emergência do melodrama no contexto dessa modernidade também resulta na liberação de "todas as ambiguidades existenciais, conflitos sociais e interpessoais e as perdas do sentido de

---

[412] BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995. p. 14. (Trad. do Autor). No original: "appears to be a peculiarly modern form, and there is a specific relevance in the genre labeled melodrama as it comes into being in a historical context".

[413] Ibidem, p.15. (Trad. do Autor). No original: "This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Cristendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms - tragedy, comedy of manners - that depended on such a society".

pertencimento e comunidade que tais mudanças acarretam"[414]. As hierarquias do Antigo Regime que aprisionavam o indivíduo são agora substituídas por novas forças políticas e econômicas "que justificam desigualdades e iniquidades em nome de liberdades pessoais"[415].

Retomando as proposições de Brooks sobre o gênero, Ismail Xavier faz uma crítica apropriada em relação à percepção por demais homogênea que o teórico faz da sociedade burguesa pós-Revolução Francesa., mas reconhece a importância de sua proposta ao historicizar o gênero. Na perspectiva de Brooks, o melodrama é fruto de uma sociedade que demanda "outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador"[416] nesse mundo pós-sagrado e "sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética." Ismail Xavier acrescenta uma particularidade importante para essa análise ao afirmar que o melodrama:

> provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.[417]

Além da narrativa dramática com foco na trajetória familiar, *Raízes* é um exemplo de melodrama histórico televisivo que também explicita outro aspecto do gênero que se liga às suas origens: a serialidade. Esse importante componente relaciona o gênero diretamente à cultura de massa e ao frequente uso do termo de maneira depreciativa, principalmente no que diz respeito ao "excesso" emocional (na comparação, por exemplo, com o rigor da tragédia). Ao mencionar o surgimento dos folhetins[418] de Charles Dickens na Inglaterra e Eugène Sue na França, Linda Williams aponta a similaridade entre a forma melodramática e a serialidade:

> Não é preciso dizer que os romances de Dickens, Sue e outros eram melodramáticos em sua forma. Como as peças que os precederam, eles ofereciam histórias de grande sensação e emoção, com vítimas e vilões marcantes. Mas a questão de como e por que o melodrama e a serialidade se combinam com tanta

---

[414] GLEDHILL, Christine. Prologue: The reach of melodrama. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 12. (Trad. do Autor). No original: "all the existential ambiguities, social and interpersonal conflicts, and losses of belonging and community that such changes entail."

[415] Ibidem, p.14. (Trad. do Autor). No original: "that justify inequalities and inequities in the name of personal freedoms."

[416] XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 91.

[417] Ibidem, p.91.

[418] A historiadora Mônica de Almeida Kornis, especialista em estudos da representação histórica na televisão, destaca que "no caso da matriz da produção televisiva, sobretudo ficcional, soma-se à experiência do modelo melodramático a estrutura do folhetim, que, nascido nas primeiras décadas do século XIX, na França, consistia em histórias em capítulos escritas no rodapé das páginas de jornais com clímax diário para despertar o interesse do leitor no dia seguinte." KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 50.

> frequência ainda está para ser sondada, além da desvalorização convencional de ambos como "baratos".[419]

Tal qual o romance da qual foi adaptada, a minissérie *Raízes* apresenta uma trajetória familiar em que a narrativa histórica tem uma inegável importância para suas intenções discursivas. O formato melodramático no teledrama cumpre aqui uma função importante dessa escrita da história na televisão. Trata-se de reforçar uma memória histórica relacionada diretamente ao endosso ou à formação de uma determinada identidade étnico-racial, em um movimento de fortalecimento da noção de pertencimento. Isso não ocorre apenas na referência ou na reconstituição de eventos históricos como pano de fundo, mas "no próprio repertório dos personagens, que, organizados segundo princípios maniqueístas, utilizam na ficção uma pedagogia de fundo moral sobre vida política, comportamento, valores e ideologia"[420].

No caso da representação histórica sobre o passado escravista e sobre as relações raciais na sociedade estadunidense, as narrativas melodramáticas, sejam no cinema ou na televisão, buscam abordar processos, eventos e personagens históricos a partir dessa visão pedagógica e polarizada. Nesta perspectiva, considerando as narrativas históricas:

> O melodrama tende a estar do lado dos oprimidos e, portanto, aparentemente do lado da mudança social, até mesmo da revolução. No entanto, as percepções de justiça e injustiça sempre serão relativas. Pode ser a injustiça da escravidão em um melodrama (*A Cabana do Pai Tomás*), ou a injustiça cometida por ex-escravos em outro (*O Nascimento de uma nação*).[421]

Ismail Xavier complementa essa teorização ao destacar a simplificação de temas complexos, como é o caso das questões do imaginário e da memória social abordados em narrativas históricas televisivas:

---

[419] WILLIAMS, Linda. World and time: serial television melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 169. (Trad. do Autor). No original: "It may go without saying that the novels of Dickens, Sue, and others were melodramatic in form. Like the plays that preceded them, they offered tales of high emotion and sensation, with pronounced victims and villains. But the question of how and why melodrama and seriality so often combine is yet to be plumbed beyond the conventional devaluation of both as 'cheap'."

[420] KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 51.

[421] WILLIAMS, Linda. World and time: serial television melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 215 (Trad. do Autor). No original: "Melodrama has tended to be on the side of the oppressed, and thus, seemingly on the side of social change, even revolution. However, perceptions of justice and injustice will always be relative. It might be the injustice of slavery in one melodrama (Uncle Tom's Cabin), the injustice commited by former slaves in another (The Birth of a Nation)".

> Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.[422]

Assim, no melodrama, "o infortúnio da vítima inocente também é uma forma canônica. Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização."[423] No que se refere às relações raciais, à história e à memória da escravidão nos Estados Unidos, Linda Williams propõe uma teoria que nos ajuda a compreender a trajetória da representação melodramática desses temas ao longo da história cultural do país e a própria inserção de *Raízes* nesse itinerário. Williams localiza uma dualidade antagônica, polarizada, que busca construir uma identidade nacional em relação a um "outro racial" na qual uma certa dinâmica de acusação e vitimização (brancos ou negros e vice-versa) forma determinados imaginários sociais. Essas proposições de Linda Williams em relação à própria representação televisiva de *Raízes* serão propriamente apresentadas ao longo da análise fílmica da minissérie.

A adaptação televisiva de *Raízes* foi um empreendimento audiovisual pioneiro e essa característica precursora representou um enorme desafio para seus produtores. O romance de Haley apresenta o protagonismo afro-americano na figura de Kunta Kinte e seus descendentes em uma narrativa em que a maioria dos antagonistas na narrativa são brancos. Considerando que a minissérie é, antes de tudo, um empreendimento audiovisual, era necessário considerar uma aderência ampla do público à história. Havia a preocupação de que o teledrama fosse visto como um produto fundamentalmente voltado para o público negro, o que preocupava os produtores já que, na época da produção, telespectadores brancos representavam mais de 90% da audiência[424]. Para garantir a atração do público à narrativa era necessário não apenas apresentar um elenco de atores brancos conhecidos por produções televisivas regulares da época, como também de atores negros que fossem familiares, como esclarece David Wolper:

> O que tentamos fazer aqui foi trazer atores negros que fossem aceitáveis e reconhecíveis para o público branco. Se fizéssemos o programa apenas para negros e todos os negros na América assistissem, a audiência ainda seria desastrosa e, mais importante, não teríamos alcançado a América branca, que queria ver essa história.

---

[422] XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 93.

[423] Ibidem, p. 93.

[424] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 56.

> Fazer o filme só para negros não levaria a nada. Tínhamos que ter atores negros no filme com quem os brancos se sentissem confortáveis.[425]

Desta forma, além de atores brancos célebres na televisão como Ed Asner, Lorne Greene, Chuck Connors, Sandy Duncan, Carolyn Jones, Lloyd Bridges e Burl Ives, entre outros, a minissérie reuniu um elenco de atores negros conhecidos do grande público como John Amos, Louis Gosset Jr., Cicely Tyson, Ben Vereen, Madge Sinclair e Leslie Uggams, para citar alguns. Personalidades negras famosas como o jogador de futebol americano O. J. Simpson e a escritora Maya Angelou também tiveram uma participação especial no teledrama.

A participação de Alex Haley na minissérie estava prevista nas primeiras versões do roteiro. O primeiro capítulo seria iniciado no presente, com Alex Haley apresentando a busca por seus antepassados. Um *flashback* levaria ao momento da captura de Kunta Kinte. Alex Haley surgiria em diversos momentos da narrativa para apresentar cada um dos eventos significativos da trama. Segundo Stan Margulies, a decisão inicial de apresentar Alex Haley se deu porque os produtores e o roteirista "foram simplesmente seduzidos por Haley"[426] em sua habilidade como contador de história. A ideia foi logo abandonada devido à importância da personagem Kunta Kinte, pois os produtores concluíram que iniciar a trama com a história de Kunta tornaria a narrativa mais clara e direta.

O desafio, a partir de então, passou a ser a seleção do ator para personificar Kunta Kinte. A escolha de LeVar Burton, um jovem estudante de arte dramática da *University of Southern California* (USC), também foi crucial para o sucesso da minissérie. Burton tornou-se a eterna figura de Kunta Kinte no imaginário público, principalmente por ter incorporado em sua atuação muitas das características do bom selvagem africano, acentuando o traço apontado por Michael Steward Blayney em sua análise sobre a personagem. Além disso, LeVar Burton era um rosto desconhecido do público. Para os produtores, era necessário direcionar a identificação do público "para um ator

---

[425] Ibidem, p.56. (Trad. do Autor). No original: "What we tried to do here was to get black actors who were acceptable and recognizable to white audiences. If we did the show just for blacks and every black person in America watched it, the ratings would still be disastrous, and more importantly we would not have reached white America, who wanted to see this story. Making the film just for blacks would accomplish nothing. We had to have black actors in the film with whom whites felt comfortable."

[426] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 49. (Trad. do Autor). No original: "we were simply seduced by Haley".

específico"[427] e a decisão de escalar um jovem ator estreante para o papel foi bastante acertada na busca por este objetivo.

Àquela altura, a presença de atores negros na televisão ainda era bastante restrita, mesmo em papéis coadjuvantes ou reforçando símbolos de subalternidade da própria dinâmica social dos Estados Unidos. Tratava-se também de apresentar o passado escravista e a história negra de um modo nunca antes visto no horário nobre e, por essas razões, a produção do teledrama representou uma rara oportunidade para os atores negros. O historiador Matthew F. Delmont descreve o sentimento de orgulho dos atores Leslie Uggams e Ben Vereen por atuarem em uma narrativa na qual a ancestralidade africana e a história negra eram centrais em comparação com as poucas menções à identidade africana dos escravizados e aos custos humanos da escravidão na representação audiovisual.[428]

A despeito destes aspectos de pioneirismo, os bastidores do empreendimento televisivo não eram tão inclusivos. Profissionais negros destacados na equipe como o diretor Gilbert Moses e o diretor de fotografia Joseph Wilcots só integraram o time após uma campanha demandando a presença de profissionais afro-americanos na produção. Embora David Wolper tenha declarado que sentiu falta de um roteirista negro no time de escritores, Quincy Troupe afirma que havia poucos roteiristas negros e que o próprio Alex Haley queria no projeto "grandes roteiristas, independentemente da cor da pele"[429]. Wolper expressou os desafios do pioneirismo da produção em relação à necessidade fundamental de torná-la possível, a despeito da manutenção das desigualdades:

> É fácil falar agora, racionalizar nossas ações, mas na época estávamos enfrentando todas as probabilidades para que esse programa fosse ao ar. O que precisávamos era de alguém que fosse aceito pelo canal, e precisávamos de toda a ajuda possível. Consequentemente, não estávamos preocupados no momento específico se deveríamos ter roteiristas negros ou não. Colocar o programa no ar era nossa preocupação número um.[430]

---

[427] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 105. (Trad. do Autor). No original: “onto a specific actor.”

[428] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 112.

[429] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 54 (Trad. do Autor). No original: "top writers regardless of skin color".

[430] Ibidem, p.54. (Trad. do Autor). No original: “it is easy to talk now, rationalize our actions, but at the time we were going up against all odds that this show would ever get on the air. What we needed was somebody who would be accepted by the network, and we needed all the help we could get. Consequently, we were not concerned at the particular moment as to whether we should have black writers or not. To get the show on the air was our number-one concern”.

Raízes também representou uma mudança importante na própria serialidade do formato televisivo. As minisséries anteriores no mesmo estilo eram exibidas em capítulos semanais. Em novembro de 1976, Fred Silverman, produtor executivo da ABC, informou a David Wolper e Stan Margulies que o canal de televisão havia decidido pela exibição da série em oito episódios consecutivos, alteração que foi feita pela primeira vez no horário nobre. Foi uma decisão ousada na alteração da programação que também era reveladora das preocupações dos executivos do canal de televisão em relação à incerteza sobre o sucesso do teledrama junto ao público. Fred Silverman justificou a decisão:

> Muitas pessoas achavam que *Raízes* era um projeto de alto risco, não importa como fosse exibido, fossem oito noites seguidas ou uma vez por semana durante oito semanas, como havíamos planejado originalmente. A razão pela qual pensávamos se tratar de um projeto de "alto risco" era que falava sobre os negros e sobre uma parte de nossa história e cultura que muitas pessoas gostariam de pensar que nunca existiu. As pessoas não gostam de ser lembradas de coisas desagradáveis e dos esqueletos no armário americano.[431]

Silverman também destacou o fato de que "ao criar uma semana de oito dias para essa apresentação original podemos proporcionar o mesmo tipo de atenção que é natural a um romance."[432] Essas alterações e ajustes, em verdade faziam parte da estratégia de marketing para a divulgação do produto televisivo buscando mitigar possíveis riscos em sua exibição. Outra importante decisão, que buscou ampliar ainda mais o alcance da obra, foi alterar o subtítulo de "A saga de uma família americana" para "O triunfo de uma família americana". Esta alteração reforçava a marca da redenção na integração dos descendentes de Kunta Kinte na narrativa da nação, buscando também universalizar a narrativa para o grande público.

Uma das decisões para a divulgação promocional do produto televisivo é reveladora de dois aspectos interessantes para essa análise. O primeiro deles foi a intenção do canal de televisão de destacar a exibição da minissérie como um evento especial, exemplificando a descrição dada por Linda Williams a respeito da qualificação do produto por meio de seu formato:

> De fato, as primeiras ficções seriadas do horário nobre (no sentido amplo de serem mais longas do que os segmentos usuais de uma ou meia hora e de durarem por

[431] SILVERMAN, Fred Apud TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 54. (Trad. do Autor). No original: "A lot of people thought that *Roots* was a high-risk project no matter how it was scheduled, whether it was eight nights in a row or once every week for eight weeks as we had originally planned. The reason we thought it was a "high-risk" project were that it was black, and it was about a part of our history and culture that a lot of people would like to think never existed. People don't like to be reminded of unpleasantness and skeletons in the American closet."

[432] SILVERMAN, Fred. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 119.

> dias ou semanas) foram anunciadas como “eventos” culturais de qualidade, adaptados de sagas históricas populares no novo formato da minissérie.[433]

No caso da rede ABC, a divulgação promocional enfatizou a exibição como parte do segmento "Romances para Televisão" (*Novels for Television*). A editora Doubleday, que trabalhava na promoção do livro de Haley, considerava que a palavra "romance" poderia conotar um caráter fictício do livro, o que entrava em conflito com a estratégia de promoção editorial de caracterizar a obra como não-ficção. Lisa Drew, editora da Doubleday, embora reconhecesse os elementos ficcionais da obra, reforçou para os produtores da série que a rede de televisão devia promover a história com o mesmo gênero de não-ficção para evitar problemas na própria estratégia mercadológica do produto[434]. Como veremos mais adiante, essa diretriz promocional para o produto editorial e as inúmeras afirmações de Alex Haley sobre a fundamentação histórica de *Raízes* estariam no centro das polêmicas que o escritor enfrentou após o sucesso de sua obra.

Raízes estreou em 23 de janeiro de 1977. Até a data, o romance de Alex Haley já havia vendido um milhão de cópias. A ABC investiu mais de seis milhões de dólares na divulgação promocional da minissérie.[435] Os produtores reconheciam o potencial lucrativo da produção e seus riscos, mas não podiam imaginar que o teledrama fosse se tornar um fenômeno de cultura de massa no país.

4.2 A África ancestral e a tragédia da escravidão em horário nobre

Antes do início da narrativa de *Raízes*, a ABC apresentou aos telespectadores uma introdução de quase dois minutos, destacando a exibição como "um marco do entretenimento televisivo". Apresentando uma sequência de fotos de Alex Haley em bibliotecas e arquivos pesquisando os documentos que levaram à feitura da obra, a narração em *off* destaca o romance *best seller* e o "evento televisivo do ano". Em seguida, é apresentado um resumo temporal dos mais de cem anos da história de Kunta Kinte e de seus descendentes, "da África primitiva ao Velho Sul". Em tom solene, a narração prossegue afirmando que o teledrama apresenta um "panorama de uma

---

[433] WILLIAMS, Linda. World and time: serial television melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 169. (Trad. do Autor). No original: "Indeed, the first prime-time serial fictions (in the broad sense of being longer than the usual half-hour or hour-long segments and continuing over days or weeks) were advertised as quality cultural 'events', adapted from popular historical sagas in the new form of the miniseries."

[434] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 126.

[435] Ibidem, p. 130.

jovem América repleta de todos os sonhos, todas as alegrias e todas as dificuldades de um país vibrante e seu povo através dos anos de escravidão, a Guerra Civil, a Reconstrução e a luta pela sobrevivência". Após apresentar os destaques do elenco, o narrador conclui "estamos orgulhosos de apresentar o triunfo de uma família americana".

Abre-se então a primeira cena, tendo ao fundo a trilha sonora com tambores africanos e uma sequência de imagens do cenário selvagem do continente, sua exuberante fauna e flora e as mulheres mandingas com os seios à mostra, lavando roupa em um rio. Esta introdução ao mundo africano é seguida pela imagem de Omoro Kinte (Thalmus Rasulala), às margens do rio, ouvindo os gritos de sua esposa Binta (Cecile Tyson) que dá à luz a seu primogênito, Kunta. O espectador é informado de que estamos na Gâmbia, África Ocidental, em 1750. Essa imagem do pai que espera o nascimento do filho e é chamado para ver seu primogênito assim que o parto termina é um reforço na representação do modelo de família nuclear. Tal representação ganha um sentido mais importante na televisão tanto para não alienar o público em relação a essa família africana como também para marcar a importância do núcleo familiar ao longo da narrativa.

A aldeia de Juffure surge na tela, com suas cabanas de barro cobertas de colmo que se combinam com a proximidade da paisagem natural e a rotina serena de suas mulheres envolvidas na faina diária com seus seios desnudos[436]. Essas imagens reforçam o naturalismo da representação que se aproxima da linguagem documentária, buscando reforçar a harmonia desse espaço da inocência do mundo tradicional e selvagem africano. Com o filho em seus braços, Binta revela que o nome do recém-nascido será decidido pelo pai, sete dias depois do nascimento. A minissérie não explora neste episódio a vinculação do nome de Kunta Kinte a seu avô e à ancestralidade mandinga do Reino do Mali (e consequentemente ao herói Sundiata). Em seguida, sob a luz das estrelas, Omoro ergue o filho primogênito em direção ao céu exclamando: "Kunta Kinte, veja, a única coisa maior do que você". É o primeiro ritual de escolha do nome que se repetirá de formas variadas com os descendentes na diáspora.

[436] Foi a primeira vez que a televisão dos Estados Unidos exibiu cenas com seios desnudos. Essa decisão de veicular o realismo das mulheres mandingas com os seios à mostra (ou posteriormente a seminudez das mulheres escravizadas na travessia atlântica) só foi possível após instruções do canal de televisão de que não haveria *close-ups* e que as cenas estariam adequadas ao contexto.

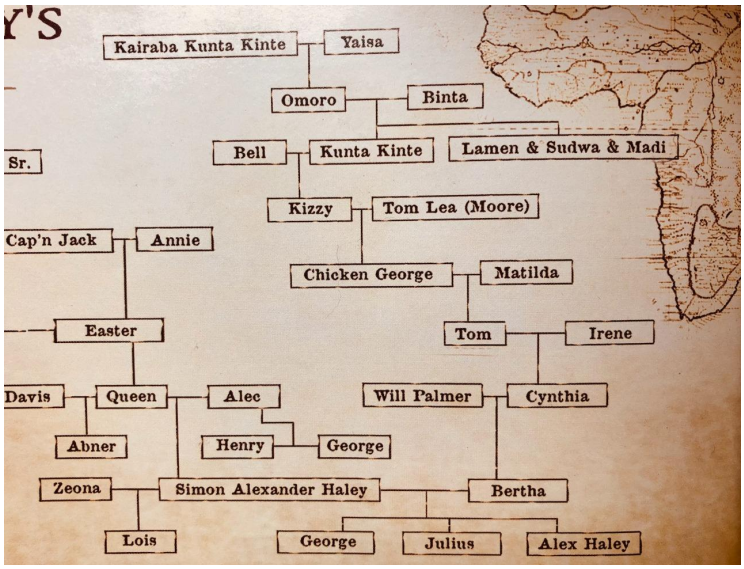

Figura 1 : Reprodução da árvore genealógica de Alex Haley tal como apresentada em *Raízes*, que remete à ancestralidade mandinga do Reino do Mali na figura do patriarca Kairaba Kunta Kinte.

A apresentação do nascimento e da juventude de Kunta Kinte nesse *locus* paradisíaco na qual a vila de Juffure é o microcosmo, retrata a África

> como uma pátria, um ponto de origem, um Éden. Embora indiscutivelmente superficial e próximo de uma exposição do Smithsonian, sua representação desafiou as imagens predominantes, em grande parte imperialistas, que viam a África como um lugar atrasado e indômito, povoada por animais selvagens e populações igualmente exóticas e perigosas.[437]

Buscando intercalar a parte africana do enredo com a parte americana, a narrativa apresenta um lapso de quinze anos entre o nascimento de Kunta e sua adolescência, quando ele está prestes a passar por seu rito de passagem à vida adulta. Esta passagem de tempo abre com a cena do porto da Annapolis, Maryland, em 1750. O capitão Thomas Davies está sendo contratado para comandar um navio de carga que na verdade é um navio negreiro. A introdução de Davies o caracteriza como um profissional diligente, honrado, cristão e com ótimas credenciais. Ao ser informado de que comandará uma embarcação do tráfico de escravizados, ele revela uma expressão de apreensão. É então apresentado ao esquema do navio, com suas prateleiras onde a carga humana será condicionada. Essa imagem da embarcação tem uma transição para a cena seguinte, com Kunta e

[437] KING, C. R; LEONARD, David. J. Letting America off the hook: "Roots", "Django Unchained" and the divided white self. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 119. (Trad. do Autor). No original: "It pictures it as a motherland, an origin point, and Eden. While arguably superficial and akin to a "Smithsonian exhibit," its representation challenged prevailing, largely imperial, images of Africa as a backward and savage place, populated by wild beasts and equally exotic and dangerous peoples."

seus jovens amigos brincando em Juffure, opondo a imagem do inferno escravista que se aproxima desse paraíso africano.

Figura 2: Kunta Kinte em sua harmônica vida comunitária em Juffure. O teledrama reiterou a descrição exótica e paradisíaca da aldeia africana, bastante distinta de sua realidade no registro histórico.

Esse paralelismo narrativo entre a paisagem africana (muito mais longa e detalhada no livro) e sua contraparte americana presente no primeiro episódio tem como objetivo não alienar o público espectador para quem a insistência nesse exotismo podia gerar um possível desinteresse. A despeito dessa preocupação com o exotismo da África, não há estranheza entre a família de Kunta Kinte em Juffure e o modelo familiar dos telespectadores, não obstante as particularidades do cenário africano. O recurso de identificação com Kunta Kinte, e também com sua família nuclear, surge em alguns momentos deste primeiro episódio como na cena em que Binta o adverte para terminar sua refeição e nas interações tipicamente familiares da personagem com a mãe, o pai e o irmão mais novo. Os diálogos de Binta com Kunta sobre preparação para o rito de passagem de jovem para homem adulto também ajudam a compor esse ambiente familiar aproximado ao espectador.

No rito de passagem em que os jovens são levados a uma localidade distante da aldeia, o *kintango* anuncia "crianças deixaram a aldeia de Juffure, homens devem retornar". Ele destaca a necessidade de reforçar a coragem e eliminar o medo e a fraqueza, elementos perigosos para a vida comunitária. Trata-se da preparação do guerreiro mandinga, identidade à qual Kunta Kinte se ligará e que procurará reforçar na escravização. Os jovens são lembrados de que proteger a família e evitar ser capturado e escravizado são tarefas fundamentais.

O primeiro episódio também se dedica a apresentar, de modo bastante pioneiro na televisão, detalhes do tráfico escravista que são descritos de maneira bastante acessória no livro, sobretudo no

que diz respeito à preparação dos traficantes para o transporte dos escravizados. Isso ocorre porque no romance, o narrador explora o ponto de vista de Kunta Kinte e a narrativa audiovisual, a seu turno, busca explorar outras perspectivas para apresentar ao espectador um painel histórico mais amplo.

Esse recurso procura demonstrar o processo de familiarização do capitão Thomas Davies com o trato do comércio de escravos e sua natureza cruel. Apresentam-se, então, os instrumentos de tortura e as correntes e grilhões utilizados para subjugar os escravizados; as condições insalubres nos porões do navio; a busca pelo lucro e pela eficiência em detrimento do tratamento digno aos indivíduos capturados e transportados. O imediato Slater (Ralph Waite) é o responsável por encaminhar o capitão pelos meandros dessa jornada do comércio de pessoas. Slater personifica a visão racista europeia sobre os africanos escravizados ao qualificá-los como "um tipo diferente de raça", "lentos no raciocínio, mas fortes" e "feitos para a escravidão". A justificativa religiosa da escravidão também aparece nas palavras do imediato: "estamos os levando para uma terra cristã" assim como a caracterização dos africanos como canibais. Thomas Davies busca não se envolver diretamente com a parte mais indigna de sua tarefa como capitão, afirmando que nos porões do navio a autoridade total é de seu imediato.

Essa apresentação dos traficantes de escravos introduz a figura dos antagonistas brancos, todos envolvidos com a estrutura escravista, desde os mercadores de escravizados no continente africano, passando pela tripulação do navio negreiro até os proprietários de terras que adquirem os cativos e a comunidade branca que os circunda. Como afirma a historiadora Delia Mellis, "quase todos os personagens brancos em Raízes são cúmplices da escravidão. Eles são sempre suspeitos, perigosos, até mesmo o mais moderado entre eles".[438] Mellis aponta que, além de seu engajamento no tráfico escravista e seu racismo, os brancos apresentam falhas de caráter ou fraquezas que acentuam seu antagonismo. A historiadora também destaca que a masculinidade branca se define na violência racial e "toma forma e encontra sua expressão na brutalidade em relação aos negros que estão indefesos para defender a si mesmo e aos outros ou para retaliar"[439].

A problemática representação dessa vilania de cor branca, corolário de um sistema de escravização racista e violento, precisa de alguma forma ser atenuada na apresentação de uma

---

[438] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 82. (Trad. do Autor). No original: "Almost all of the white characters in *Roots* are complicit with slavery. They are always suspect, always dangerous – even the relatively mild among them."

[439] Ibidem, p 82. (Trad. do Autor). No original: "takes shape and finds expression through brutality toward black people who are powerless to defend themselves or each other, or to retaliate."

narrativa cujo principal público espectador é branco. Refletindo sobre esses aspectos, David J. Leonard e Richard C. King veem no teledrama a representação de uma espécie de caráter branco dividido, que manifesta seu lado negativo tanto no tráfico escravista quanto no escravismo do Velho Sul e na permanência da ideia de supremacia racial após a emancipação.

> Em outras palavras, *Raízes*, em seu relato histórico da escravidão, reinscreve ficções de longa data de um "eu branco dividido" e a escravidão como sendo fundamentalmente um empreendimento do Sul, e não uma prática central dos EUA.[440]

Essa hipótese faz sentido quando se observa o processo de conflito interno e degradação do capitão Thomas Davies e sua aparente retidão, demolidos com a experiência no tráfico negreiro. Outro elemento que parece sustentar a hipótese supracitada são as breves menções sobre as diferenças entre o sul escravista e o norte. O argumento, todavia, falha na sugestão de que as imagens da África e da América são apresentadas no primeiro episódio como uma oposição entre o mundo selvagem e o civilizado. Afinal, a minissérie busca, embora menos do que o romance, acentuar o caráter edênico e a inocência e grandeza do lar primitivo de Kunta Kinte que, embora exótico ao público americano, não carrega traços de um primitivismo negativo. Se a América é o símbolo do mundo moderno, o teledrama parece acentuar as contradições de uma modernidade civilizada que escraviza.

No rito de passagem, Kunta Kinte e os outros jovens devem enfrentar o Lutador (Ji-Tu Cumbuka), personagem sem nome, que não tem presença no romance. Na televisão esse personagem, tal como o protagonista, será capturado pelo tráfico escravista e terá um papel de destaque na travessia atlântica. Outra figura que surge entre as tarefas do rito de passagem é Kadi Touray, vivido pelo jogador de futebol americano O. J. Simpson, que Kunta encontra casualmente quando está tentando completar uma das tarefas do rito de passagem. De acordo com Quincy Troupe, O. J. Simpson, considerado por uma pesquisa de 1976 como a personalidade mais popular dos Estados Unidos, pediu a David Wolper para fazer uma participação especial na minissérie. O encontro com Kunta Kinte, em uma cena em que o jovem corre atrás de uma galinha e é ultrapassado por Simpson, faz referência a elementos do esporte mais popular do país, o que

---

[440] KING, C. R; LEONARD, David. J. Letting America off the hook: "Roots", "Django Unchained" and the divided white self. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 113. (Trad. do Autor). No original: "In other words, Roots, in its historic accounting of slavery, reinscribes longstanding fictions of a "divided white self" and slavery as fundamentally a southern enterprise rather than as a core U.S. practice."

evidencia a intenção de atrair o público amplo de brancos e negros para quem o jogador era um ídolo.

Ainda em meio à tarefa a que foi incumbido de completar, Kunta se depara com um grupo de traficantes de escravos e suas vítimas capturadas caminhando em fila na floresta, em uma cena de suspense na qual ele se esconde entre os arbustos para que sua presença não seja notada. Ao retornar ao acampamento, ele informa o *kintango* sobre a presença do homem branco na região. É ele quem adverte os futuros homens a ficarem de alerta, a "nunca estarem sozinhos, dia ou noite" e a se protegerem dos homens brancos que podem ser reconhecidos pelo cheiro de "galinha molhada". Essa é uma das poucas menções depreciativas dos africanos ao homem branco, o *toubob*, que aparece na minissérie, em claro contraste com as frequentes descrições similares presentes no romance. Se no romance é Kunta quem qualifica negativamente os *toubobs*, no teledrama esses traços negativos são expostos em suas ações.

Os jovens de Juffure retornam à aldeia como homens adultos, depois da cerimônia de circuncisão, última etapa de seu rito de passagem. Neste ponto da narrativa, outra personalidade importante também faz uma participação especial. Trata-se da escritora e poetisa Maya Angelou, que vive a velha Nyo Boto, a quem Kunta chama de avó. É ela quem sugere ao jovem dar ao seu irmão Lamin um tambor, para aplacar a tristeza da mãe Binta ao ver seu filho primogênito partir para morar em sua própria cabana, já que agora havia se tornado um homem adulto. Ao se embrenhar na floresta para buscar um tronco para confeccionar o tambor, Kunta é localizado pelos traficantes de escravos, dos quais tenta fugir, mas termina por ser encurralado. Em uma das cenas mais marcantes do episódio, ele tenta resistir à captura com os grilhões e as correntes presas ao seu corpo, abrindo os braços em uma espécie de dança, reproduzindo a imagem da captura do escravizado africano e ao mesmo tempo substituindo esta iconografia canônica. A escravização é representada "como resistência ativa ao invés de uma aceitação passiva"[441].

---

[441] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 245. (Trad. do Autor). No original: "as active resistance rather than passive acceptance".

Figura 3: Kunta Kinte resiste à captura e aos grilhões, atualizando, na chave da resistência, a iconografia canônica do escravizado de joelhos que implora por sua libertação na figura do medalhão oficial dos abolicionistas da Sociedade Britânica Anti-Escravidão (British Anti-Slavery Society), feita por Josiah Wedgood em 1975.

Levado para a praia, Kunta é reunido a outros escravizados, capturados nas incursões dos traficantes pela região, que aguardam para serem embarcados. A violência e a brutalidade do tráfico escravista são apresentadas não apenas nas cenas das mulheres e homens acorrentados e seminus, como também nos comentários do imediato Stater a respeito do condicionamento da carga humana no navio, da taxa de mortalidade da carga transportada e da necessidade de transportar o máximo de indivíduos. Kunta reconhece, entre os aprisionados à espera do embarque, o Lutador de seu rito de passagem e a jovem Fanta. Enquanto isso, nas proximidades de Juffure, Omoro e outros homens da aldeia localizam os utensílios do jovem abandonados em sua captura. São a prova de que ele nunca mais retornará. Ao ser informada de que Kunta está "longe para sempre de seu abraço", Binta grita em desespero por Alá. São as últimas imagens da aldeia de Juffure e da família africana de Kunta Kinte.

Os últimos momentos do episódio exploram a representação do cenário brutal da travessia atlântica. A alegria do imediato e da tripulação içando as velas para a partida da embarcação

contrasta com o ambiente de desespero, dor e insalubridade dos escravizados condicionados no porão. O espectador adentra essa câmara sombria, lugar de morte e sofrimento. Acorrentados, entre choros, gritos e gemidos, os aprisionados surgem na tela, acorrentados uns aos outros em seu confinamento.

No romance, o narrador posiciona Kunta como a testemunha da barbárie e suas reflexões sobre sensações, possibilidades e ações são feitas em solilóquio. Na versão televisiva, o Lutador cumpre o papel de dialogar com o jovem africano, apresentando as mesmas percepções desse testemunho. É o Lutador quem avisa sobre a presença de outras etnias e condiciona Kunta a alimentar-se e guardar suas forças para a resistência, algo que um guerreiro mandinga deve fazer. Os horrores da travessia atlântica, cuja recriação audiovisual se aproxima do debate sobre a representação de outras tragédias históricas como o Holocausto, raramente foram vistos no cinema e *Raízes* também foi pioneira em apresentá-los na televisão com destacada crueza.[442]

Figura 4: As cenas da representação da travessia atlântica, na dramática recriação do tumbeiro Lord Ligonier, também eram inéditas na televisão dos Estados Unidos.

O dilema moral do capitão Thomas Davies vai se tornando mais problemático conforme as etapas do empreendimento escravista se sucedem. Sua hombridade e religiosidade são postas à prova na medida em que o caráter indigno de seu trabalho revela sua face mais brutal. Ao receber a sugestão do imediato de aliviar o peso de tão difícil tarefa escolhendo uma das escravizadas para satisfazê-lo sexualmente ele declara "sou um homem cristão e comando um navio cristão". Slater esclarece que esse é um comportamento comum na tripulação de navios negreiros. Davies tenta

[442] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 159.

manter-se afastado das rotinas mais repugnantes de seu trabalho, desviando o olhar para a carga humana da qual é responsável. Leslie Fishbein, em uma análise sobre essa personagem, descreve sua simbologia:

> Davies ordinariamente é um homem justo que é corrompido por sua participação em um empreendimento mercenário e racista. O progresso gradual de sua corrupção faz com que esta pareça inevitável, e devemos ter pena e ao mesmo tempo nos identificar com ele como um homem fustigado por forças além de seu controle. É satisfatório desmascará-lo como humano e falível, mesmo quando condenamos suas falhas na moral cristã.[443]

Forçados a subir ao convés para serem limpos e movimentarem os corpos pulando e dançando, os escravizados se dão conta de que estão em alto mar. Seu sofrimento físico é demonstrado nos inúmeros ferimentos que carregam, ardendo sob a água salgada usada para limpar seus corpos. Mas é nas enigmáticas palavras que repetem durante a dança que se percebe o primeiro sinal da formação de uma comunidade africana entre as diferentes etnias na preparação para um motim. O episódio termina com a preparação da resistência nos porões, sob a liderança do Lutador.

O segundo episódio é iniciado com a tentativa de comunicação dos escravizados. Levados ao convés para se movimentar e dançar, eles aguardam o sinal para a ação, dado pelo Lutador, "Alá é Alá. Não há outros Deus, apenas Alá". Os escravizados capturam o tripulante que carrega as chaves dos grilhões e alguns conseguem se soltar das correntes. Alguns tripulantes são golpeados, outros escravizados são atingidos pelas armas de fogo. A cena apresenta esse pequeno êxito do motim, exacerbado pela trilha sonora. Kunta Kinte demonstra sua força ao atingir o imediato Slater com uma faca, em um pequeno momento de redenção e triunfo. A rebelião é controlada quando os canhões atingem boa parte dos amotinados, entre eles o Lutador. Acorrentados e levados ao porão, os escravizados sobreviventes seguem o seu destino. Em 19 de setembro de 1767, o *Lord Ligonier* aporta em Annapolis, Maryland.

As cenas do leilão dos escravizados descrevem para o espectador a naturalização da prática do comércio de seres humanos de cor negra e sua percepção como mercadorias, quase ao nível dos animais. Em uma conversa entre os vários proprietários de terra à espera do evento, surge uma das

---

[443] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 276. (Trad. do Autor). No original: "Davies is ordinarily a righteous man who is corrupted by this participation in a mercenary, racist enterprise. The gradual progress of his corruption makes it seem inevitable, and we are meant both to pity him and to identify with him as a man buffeted by forces beyond his control. It is satisfying to unmask him as human and fallible even as we condemn his lapses from Christian morality."

explicações para o emprego de negros nas lavouras das colônias inglesas no lugar dos servos brancos: ao escaparem, os servos podiam se disfarçar como qualquer outro inglês. Já os negros escravizados "podem fugir o quanto quiserem, mas serão sempre pretos". Na descrição dos escravizados recém-desembarcados, o leiloeiro repete as percepções do trato escravista que se aproxima do trato de animais de carga: "É um macho de primeira classe, capturado nas árvores. Esperto como um macaco", ou então: "Um bom animal, cavalheiros, o melhor do rebanho". As mulheres são as primeiras a serem leiloadas e entre elas está Fanta, que é vendida ao senhor Calvert, um dos proprietários presentes. Ao vê-la sendo vendida, Kunta afirma que os dois irão se reencontrar um dia.

Kunta Kinte é vendido para John Reynolds (Lorne Greene), que no romance é identificado historicamente como John Waller. O africano recebe o nome de Toby de seu senhor imediatamente após ser adquirido. Sua primeira tentativa de fuga ocorre logo após o leilão, quando ele demonstra suas habilidades de guerreiro mandinga, correndo e escapando de um grupo de homens que tenta capturá-lo. A cena, em que o jovem escravizado até sorri ao esquivar-se de seus perseguidores, oferece um certo alívio ao espectador que acompanhou anteriormente uma série de episódios de sofrimento desde a captura de Kunta Kinte na África.

Parte do plantel de escravizados de John Reynolds, a personagem Violinista é a figura paterna e o elemento dinâmico que, com sua aura de mentor, guiará e cuidará de Kunta Kinte em sua integração à sua condição de escravizado em terras americanas. Ou seja, trata-se de ajudar o protagonista na correção de seu *misbehavior* recorrente na tentativa de fuga de uma estrutura escravista esmagadora. No teledrama, ele condensa vários personagens masculinos presentes no romance em uma mesma figura. Assim, os laços entre os dois escravizados vão sendo criados no trajeto até a *plantation*. Sob as ordens de John Reynolds, o Violinista se torna responsável por transformar o mais novo escravizado da fazenda em trabalhador eficiente nas lavouras e também ensiná-lo a língua inglesa. Ainda no trajeto, o Violonista tenta sua primeira comunicação com o africano, afirmando que seu nome é Toby, algo que ele demonstra entender. Ele responde, com um olhar indignado, que seu nome é Kunta Kinte. É o primeiro momento da resistência ao nome dado pelo escravizador, uma manifestação simbólica do reforço da africanidade que se repetirá em outros momentos da trama.

A alienação de Kunta Kinte e sua diferenciação em relação aos outros escravizados se dá pela novidade de sua presença, principalmente quando o Violinista o apresenta às crianças escravizadas: "Este aqui é um homem da Guiné. Um Africano". O teledrama também reproduz esse

sentimento de alienação do próprio Kunta, acorrentado em um celeiro, quando ele conversa com um grilo que acredita poder levar uma mensagem à sua família na África. Ele pede que o grilo informe que ele está vivo e que "vê muitas mulheres e muitos homens da tribo dos Fulani, da tribo dos Wolof e da tribo dos Haussás, mas que todos parecem ter esquecido de Alá". E acrescenta que "nunca será como eles".

Enquanto o romance de Alex Haley não apresenta uma visão explícita e sistematizada dos proprietários de terra sobre o escravismo e seus escravizados, exceto pelo que se pode depreender por meio das ações que eles executam no desenvolvimento do enredo, na minissérie os diálogos constroem claramente esse ponto de vista. É um recurso didático frequente que o roteiro utiliza para apresentar ao espectador a mentalidade racista e exploradora da oligarquia agrícola do Velho Sul e da estrutura que a circunda. Como afirma Delia Melis,

> Nós também vemos como a instituição da escravidão molda os escravistas. Suas ideias sobre sua propriedade escrava e seu sistema social os define: conversas entre brancos giram em torno dos escravos – como administrá-los, suas capacidades, sua natureza inata. Personagens brancos – os aristocráticos irmãos Reynolds, suas esposas e filhas, seus feitores e amigos, o vulgar Tom Moore (Chuck Connors) – raramente discutem outra coisa. Os poucos brancos que não possuem escravos que encontramos também se imaginam como *experts* na mente e nos modos dos escravos.[444]

Um exemplo desse argumento é a cena em que John Reynolds conversa com o seu irmão William (Robert Reed) e o feitor dos escravizados, Ames (Vic Morrow). O feitor afirma que discorda que os negros sejam naturalmente destinados a serem escravizados. Para ele, os negros são transformados em escravos "porque é o medo e o chicote que fazem um escravo". Ames, confirma que foi escravizado como um servo da marinha inglesa durante a adolescência e afirma que, em contrapartida, uma vez submetido ao jugo escravista, um negro jamais deixará de ser escravizado. A senhora Reynolds, presente na conversa, questiona a proibição de alfabetizar os negros, já que eles "são menos inteligentes e só aprendem os conceitos básicos." William responde ao questionamento afirmando que não é algo natural a se fazer, porque o escravizado "é um ignorante que come, dorme, trabalha e é feliz". Se fosse permitido a ele aprender a ler, poderia começar a pensar, a refletir e se tornar infeliz e miserável. A melhor coisa a se fazer é preservar o seu espírito simples.

---

[444] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 82. (Trad. do Autor). No original: "We also see how the institution of slavery shaped slaveholders. their ideas about their chattel and their social system defined them: white conversations revolve around slaves - how to manage them, their capacities, their innate nature. White characters - patrician Reynold brothers, their wives and daughters, their overseers and friends, the vulgar Tom Moore (Chuck Connors) - seldom discuss anything else. The few non-slaveholding whites we encounter also fancy themselves experts on the minds and ways of enslaved.

Ames é o grande vilão antagonista do segundo episódio ao discordar da decisão de John Reynolds de responsabilizar o Violinista pelo treinamento de Kunta Kinte. Para o feitor, o escravizado africano é perigoso porque nasceu em liberdade na África e precisa ser domado da forma correta. Ele também percebe que o recém-chegado tem alguma esperteza e que não responde ao nome cristão Toby. Para Delia Melis, o poder de Ames sobre os escravizados, mesmo tendo sido um servo, se dá pela cor da pele. Trata-se, pois, do orgulho racial proveniente do chamado "salário psicológico", noção calcada por Du Bois com base no privilégio branco[445]. É a divisão racial que separa brancos pobres de negros escravizados e impede a luta contra a estrutura da elite opressora.[446]

Na interação com o Violinista, Kunta vai demonstrando seus hábitos africanos, seu rechaço islâmico à carne de porco e também aprende as primeiras palavras em inglês. Mas sua intenção de fugir ainda persiste e com o auxílio de uma lâmina de machado que encontra no meio da plantação, ele começa a cerrar os grilhões que o aprisionam à *plantation.* Ele é localizado pouco tempo depois da fuga pelos cães utilizados por caçadores de escravizados. Ames lidera o grupo e tem a chance de submeter o africano a seus métodos. Ao ser informado de que Kunta foi recapturado, o Violinista tenta em vão interceder contra o castigo. John Reynolds responde que ele falhou na função de domar o africano e que agora é necessário utilizar a força para dar o exemplo. Kunta é suspenso em uma trave pelos braços e chicoteado por outro escravizado sob as ordens de Ames. É a representação do poder e da violência do homem branco, personificado na ordem do senhor de escravo e na execução do feitor e do próprio escravizado. O senhor de escravo, no entanto, não precisa sujar suas mãos: "nessa e em outras instâncias de violência física no decorrer da série, o agressor é das classes mais baixas, brutal, mas não estúpido"[447]. Na cena, é outro escravizado negro que é responsável por açoitar Kunta e não o feitor Ames.

---

[445] W.E.B Du Bois apresenta o conceito do salário psicológico em sua obra *Black Reconstruction in America* Nesse sentido, embora os trabalhadores brancos e pobres do sul recebessem salários baixos, eles não se uniam aos negros contra as oligarquias locais já que sentiam-se em parte recompensados por um tipo de salário psicológico apenas por serem brancos. Ver: DU BOIS, W. E. B. *Black Reconstruction in America: 1860-1880. New York*: The Free Press, 1992. p. 700.

[446] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 85.

[447] Ibidem,. p.84. (Trad. do Autor). No original: "In this as in the other instances of physical violence across the series, the actual perpetrator is from the lower classes, brutal but not stupid."

Figura 5: A cena de Kunta Kinte castigado no açoite reinstaura a imagem do sofrimento do escravizado eternizada no imaginário público com *A Cabana do Pai Tomás*, agora sem a problemática vitimização sacrificial cristã do romance de Harriet Beecher Stowe.

Kunta é obrigado a dizer seu nome cristão mas, mesmo sob o açoite, persiste em repetir sua identidade africana. A câmera focaliza o testemunho e o olhar de piedade dos outros escravizados, que também é o olhar do espectador. Ames prossegue na aplicação do castigo: "Seu nome é Toby. Quero ouvir você dizer seu nome". Kunta persiste na resistência e o feitor acrescenta: "Quando o senhor lhe dá algo, você deve aceitar. Ele lhe deu um nome. É um bom nome, é Toby. E vai ser seu até o dia em que morrer". Sua resiliência não resiste à sequência de chicotadas. Ao ser perguntado novamente qual o seu nome, responde pela última vez: "Toby. Meu nome é Toby". Ames conclui o castigo satisfeito e declara, "Este é um bom negro".

Retirando o corpo ferido de Kunta Kinte da trave onde ele foi açoitado, o Violinista o consola: "não se importe como o homem branco chame você. Fizeram você dizer Toby, mas o que importa para você? Você sabe quem você é". A despeito da brutalidade do castigo sob o açoite, o segundo episódio termina com a esperança da redenção. Buscando curar as feridas do africano, a cena final, de forte carga emocional, apresenta a fala do Violinista com a promessa de que "dias melhores virão".

A cena do chicoteamento de Kunta Kinte para que ele aceite sua identidade como escravizado, além de ser um dos momentos icônicos do teledrama, recupera a representação canônica do castigo do escravizado. Essa representação está presente no imaginário da nação desde

A Cabana do Pai Tomás, cujo sacrifício e abnegação cristã resultou em sua morte. Kunta Kinte reinstaura o mesmo *pathos*, desta vez no africano de tradição islâmica que busca se evadir da estrutura escravista. Justificando o argumento de que *Raízes* é uma narrativa "anti-tom", Linda Williams afirma que Alex Haley (e o teledrama baseado em sua obra) bebe direto da mesma fonte melodramática do livro de Harriet Beecher Stowe,

> Mas sua narração desses frequentes castigos de brancos contra negros ocorre no rescaldo de uma época em que os espetáculos de vitimização negra já eram reconhecidos como a causa da legitimação dos direitos dos afro-americanos. Além disso, uma vez que esses espancamentos e opressões ocorreram no corpo de um escravo que fugiu diversas vezes, eles não pareciam mais mergulhar a identidade afro-americana na temível passividade e feminilidade de um novo Pai Tomás.[448]

A abertura do terceiro episódio mostra que dez anos se passaram desde a chegada de Kunta Kinte à América. Ele demonstra ter se adaptado ao trabalho na *plantation* Reynolds, mas não abandonou seu desejo de fugir. Há nesta altura um enorme contraste entre a narrativa do romance e o enredo televisivo já que na data apresentada, Kunta Kinte já havia sido vendido para William Waller (o William Reynolds da trama) e transferido para uma nova propriedade. Assim, na versão televisiva, ainda sob a tutela de John Reynolds e seu feitor Ames, ele demonstra ter se submetido à escravização, mas planeja uma nova fuga. A despeito da passagem do tempo, também não abandonou seus hábitos africanos. De joelhos, reza escondido para Alá em sua cabana e prepara seu amuleto para protegê-lo em seu novo intento de escapar. Durante uma festa na propriedade, ele se esconde em uma carroça que transporta a produção de fumo da *plantation* e consegue mais uma vez escapar. O veículo o leva à *plantation* Calvert, para onde Fanta fora supostamente vendida e ele decide desembarcar para reencontrá-la.

Fanta é uma personagem criada pelos roteiristas para amenizar o caráter celibatário de Kunta Kinte presente no romance de Haley. Sua inserção como uma africana mandinga, além de criar um par romântico da mesma idade que o protagonista, revela duas trajetórias distintas em relação à resistência e à manutenção dos traços de africanidade. Ao reencontrá-la, depois de ficar escondido em um celeiro, ele demonstra sua atração por ela, e os dois têm uma noite de amor. Ao ouvir Kunta falar no idioma original de sua terra natal, ela revela que não sabe responder, porque já o esqueceu.

---

[448] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 246. (Trad. do Autor). No original: “But his narration of these repeated white-on-black beatings occurs in the aftermath of a time when spectacles of black vitimization had already been recognized as the cause of the legitimation of African-American rights. Furthermore, since these beatings and opressions occurred on the body of a slave who repeatedly run away, they no longer appeared to mire African-American identity in the new-dread passivity, and feminity of the 'Tom'.”

Também revela seu novo nome: "Maggie foi o nome que me deram. E agora me chamo assim". Fanta também diz que agora é a escrava sexual do filho de seu senhor, e que os filhos que tiver serão mestiços. Kunta sugere que eles fujam para o norte, mas ela hesita: "Lá eles não tem plantações de fumo, nem algodão. Não há nenhuma plantação onde um negro possa trabalhar". Após a insistência de Kunta, ela se recusa a fugir e postula: "eu farei o que eles quiserem para continuar viva". Seus gritos despertam a atenção dos patrulheiros de escravizados fugitivos que coincidentemente se detiveram na *plantation* durante a busca pelo fugitivo africano.

Kunta Kinte tenta escapar de seus perseguidores, mas é alcançado por eles. Capturado e amarrado a uma árvore, é advertido por seus captores: "você irá viver, mas nunca mais fugirá novamente". O teledrama encena um dos episódios mais importantes de sua trajetória, que marca a mudança em seu espírito de resistência. Assim, os capatazes dão a Kunta a chance de escolher entre ser castrado ou ter parte do pé direito decepado. A lâmina do machado desce em direção a seu pé. Seu grito e o choro distante de tristeza e arrependimento de Fanta mesclam-se na cena. A mutilação de Kunta Kinte abre o caminho da representação na narrativa de uma masculinidade negra emasculada, tal como define Delia Melis:

> Como a série retrata, a masculinidade branca é inteiramente baseada e encenada através da violência e da dominação, e como os personagens negros escravizados são totalmente subjugados, a masculinidade negra é profundamente restringida. Isso é tanto mais verdade porque a série foi feita em um contexto televisivo onde a masculinidade convencional e benevolente foi construída como branca, e onde os homens negros não podiam, por definição, ser retratados como detentores de poder real, mesmo na forma de revolta. O contexto histórico e narrativo da escravidão simultaneamente facilitou e reforçou esse dilema. Em última análise, em *Raízes*, tolerância e sobrevivência definem a masculinidade negra.[449]

Gravemente ferido, Kunta desperta de seu ferimento já na *plantation* de William Reynolds, para onde foi levado. Ele, o Violinista e outros escravizados foram vendidos para saldar uma dívida de John Reynolds com seu irmão. William também é médico e cuida do africano buscando evitar o prejuízo que sua morte poderia causar. Ao criticar os patrulheiros responsáveis pelo ferimento, ele

---

[449] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 89. (Trad. do Autor). No original: "As the series depicts it, white manhood is entirely based on and enacted through violence and domination, and because the enslaved black characters are so entirely subjugated, black manhood is deeply constrained. This is true even more so because the series was made in a televisual context where conventional, benevolent manhood was constructed as white, and where black men could not, by definition, be portrayed as holding real power, even in the form of anger. The historical and narrative context of slavery simultaneously eased and reinforced this conundrum. Ultimately, in Roots, forbearance and survival define black manhood".

afirma: "com uma machadada, arruinaram uma propriedade". A cena também introduz Bell, a cozinheira da casa-grande que se tornará futuramente a esposa de Kunta.

O encontro dos dois, quando o africano desperta de sua longa convalescença, é marcado pelo conflito de personalidades. Bell o desafia a reagir: "O Violinista me disse que você veio da África e que é muito orgulhoso". Kunta responde a provocação: "Sou um mandinga, um lutador mandinga". Provocado por Bell, que ri e ironiza sua fala, ele cai no chão ao tentar sair da cama, mas levantando-se e apoiando-se nas muletas preparadas para sua locomoção executa alguns passos. Bell parabeniza seu esforço: "Você vai conseguir, Toby, você vai andar!". Com o rosto altivo, ele responde: "O meu nome não é Toby. Sou Kunta Kinte, filho de Omoro e Binta Kinte, um guerreiro da aldeia de Juffure. E vou fazer melhor do que aprender a andar. Vou aprender a correr!".

O quarto episódio explora a conformação de Kunta Kinte à sua nova condição. Com a locomoção limitada pela deficiência, ele afasta os planos de fugir, embora essa esperança ainda persista. O teledrama explora nesta fase o seu processo de aproximação com Bell, que levará à formação de sua família nos Estados Unidos. Ambos demonstram interesse um pelo outro, muito embora se estabeleça um embate entre o orgulho africano de Kunta e o estranhamento (ou mesmo aversão) da cozinheira em relação a seus africanismos. Kunta demonstra que gosta dela ao admirar "seu rosto mandinga". Bell reage indignada ao afirmar que não é africana: "Sou americana. Nasci aqui. A minha mãe e o meu pai nasceram aqui, e o pai do meu pai". Embora em constante conflito com Kunta, é Bell quem convence William Reynolds a dar a ele a função de cocheiro, após a fuga do escravizado encarregado desta tarefa.

Durante todo o episódio em que tenta se adaptar à sua nova condição, Kunta é advertido por Bell e pelo Violinista a abandonar seus hábitos e lembranças da África, mas ele resiste a se tornar um negro como os outros escravizados. Por isso, não consegue prometer a Bell que deixará de pensar em fugir. As ações e falas de Bell e do Violinista caminham no sentido de que ele compreenda a necessidade de criar laços de família por ser a única maneira de viver como escravizado sem pensar em fugir. Ao dizer ao Violinista que um homem solitário é forte, o velho escravizado responde a ele que "nada neste mundo faz um senhor branco mais feliz do que ver um negro sozinho". Essas ações surtem efeito quando ele e Bell começam a ganhar intimidade. Ele a presenteia e é convidado por ela para ir à sua cabana para jantar. Ele a pede em casamento, mas deixa claro que nunca se tornará cristão e que nunca comerá carne de porco. Os dois se casam com o tradicional ritual de pular a vassoura de braços dados. Mesmo unindo-se a Bell, ele ainda expressa

seu descontentamento em permanecer como um escravizado, longe da África, de sua aldeia e de sua família.

Em uma noite, ao conduzir o seu senhor para uma festa de Ação de Graças na *plantation* Emmet, ele escuta o som de tambores. Busca imediatamente localizar sua origem e se embrenha no campo até encontrar um outro africano escravizado. O percussionista revela que é do povo Akan, e os dois se cumprimentam em árabe. Seu nome africano é Boteng Bediako, mas recebeu dos brancos o nome de Pompey. Boteng Bediako aconselha Kunta a manter viva a sua memória africana e transmiti-la a seus descendentes: "tenho pena dos negros que nasceram aqui. Nem sequer sabem quem são. São, e não são, da África. São, e também não são, da terra dos brancos. Parecem mais uma nova tribo de pessoas estranhas que se perdeu". Kunta responde ao africano que "eles não se lembram dos modos antigos que poderiam ajudá-los a saber quem são de verdade".

O africano apresenta a Kunta uma nova possibilidade de escapar da escravidão. O segredo é ir para o norte e unir-se aos abolicionistas, que não escravizam os negros. Existe até a possibilidade de retornar à África. Ele pretende seguir com esse plano e diz que dará um sinal com o som do tambor caso Kunta queira juntar-se a ele no plano de fuga. Ao retornar a *plantation* Reynolds, Kunta fala com entusiasmo sobre o encontro. Mas Bell revela a ele um segredo que manteve oculto de todos. Quando era jovem, teve duas filhas. Por ajudar o pai das crianças a fugir, Bell foi separada das crianças, que foram vendidas. O pai das meninas foi capturado e enforcado. O trauma desse passado a deixa mais apreensiva com uma nova possibilidade de ser separada de seu futuro filho já que uma vez mais ela estava grávida. O enredo apresenta este exemplo de esfacelamento familiar como uma advertência dos perigos da resistência por meio da fuga.

Bell dá à luz a uma menina que Kunta nomeia como Kizzi, que na língua mandinga significa "aquela que permanece". Em uma noite, ele convence Bell a deixá-lo sair com a criança sob a luz das estrelas para repetir o ritual de dar nome aos filhos na tradição mandinga. Erguendo a filha em direção ao céu, repete a frase dita por Omoro: "Contemple a única coisa maior do que você". É quando ouve o som dos tambores, o sinal de Boteng Bediako chamando-o para fugir rumo ao norte. Ao ouvir o mesmo som, Bell se desespera por cogitar que Kunta pode tomar a decisão de fugir com a criança. Mas ele retorna. "Esse é o seu lar", diz Bell. Kunta responde que ali não é o seu verdadeiro lar, mas que Bell e Kizzi são sua família e, por isso, ele decide ficar. De volta à cabana, ao colocar a filha no pequeno berço, ele diz "seu nome significa aquela que permanece, mas não significa aquela que permanece escravizada. Nunca terá esse significado. Você é filha do africano Kunta Kinte, da aldeia de Juffure, nas margens do rio chamado *Kamby Bolongo.* O pai de Kunta

Kinte era o guerreiro mandinga Omoro e sua mãe era Binta. O guerreiro Omoro era filho do homem sagrado Kairaba Kunta Kinte…". Este é o único momento na trama em que o nome de Kairaba e a ancestralidade de Omoro é mencionada.

Figura 6: Kunta Kinte reproduz o ritual de nomeação mandinga com sua filha Kizzi, iniciando a transmissão de sua tradição africana aos seus descendentes.

O desfecho deste quarto episódio é a confirmação da possibilidade de que a família americana criada pela união entre Bell e Kunta poderá manter seus laços e a garantia da descendência. Afinal é o "seu conhecimento e a insistência em reforçar quem ele é e de onde ele vem é que define e sustenta a família. Este é o seu poder real, um poder que ele é capaz de transferir para seus descendentes"[450].

4.3 Memória ancestral e os desafios da família no escravismo

Uma vez formada a família de Kunta Kinte na América, os episódios seguintes retratam o desafio de sua sobrevivência no escravismo. O quinto episódio do teledrama centra seu arco narrativo no núcleo familiar de Kunta, Bell e Kizzie e nos elementos da escravidão que interferem e

[450] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 89 (Trad. do Autor) No original: "his knowledge of and insistence on maintaining who he is and where he came from that defines and sustains his family. This is real power, and it is a power he is able to pass along to his descendants."

ameaçam esses vínculos, sempre precários nessa estrutura. O início do episódio tem um tom bucólico, abrindo com a cena de um campo de flores na qual Kizzi (Leslie Uggams), agora com 16 anos, demonstra ao seu pai Kunta o que aprendeu do idioma mandinga ensinado por ele. Seu par romântico, Noah (Lawrence Hilton-Jacobs) também surge na cena e eles falam sobre os planos de casamento e se beijam.

A cena romântica dos jovens é assistida à distância por William Reynolds e o feitor da propriedade, Ordell (John Schuck), que comenta sobre o potencial lucrativo que um jovem como Noah pode representar no tráfico interno de escravos. O diálogo traz como referência a elevação de preços dos escravizados que ocorreu no contexto da abertura de novas fronteiras agrícolas algodoeiras na Geórgia e no Alabama. Assim, a escravidão e seus tentáculos estão à espreita para destruir sonhos e planos da família escrava. As objeções de William Reynolds a vender Noah demonstram sua disposição em respeitar o pacto de manter as famílias escravizadas unidas desde que respeitassem suas ordens e a harmonia da *plantation*, sem fugas nem desobediências.

A entrada de outra personagem branca, no regresso de Missy Anne Reynolds (Sandy Duncan), vem desestabilizar esse equilíbrio ilusório do escravismo. A jovem é supostamente a sobrinha do proprietário de escravos, mas, de acordo com boatos correntes, é de fato sua filha, devido ao caso que ele mantinha com a cunhada (em mais uma marca da falha de caráter dos personagens brancos). Missy Anne Reynolds e Kizzi, quase com a mesma idade, cresceram juntas e o reencontro demonstra a natureza dessa relação e seus desdobramentos. Anne ensinou Kizzi a ler e tem planos de torná-la sua escrava pessoal. "Ela é uma *toubob*, mas é minha melhor amiga", diz Kizzi a seus pais, revelando seu repertório do idioma mandinga. Bell a repreende por usar as palavras africanas ensinadas pelo pai e em seguida adverte Kizzi sobre a diferença entre a amizade com Missy Anne na infância e a relação na vida adulta.

Enquanto Missy Anne e Kizzi trocam confidências em seu reencontro, Noah se aproxima de Kunta Kinte para confidenciar que planeja fugir e que gostaria de ouvir do experiente africano sobre suas tentativas frustradas de escapar do cativeiro. Kunta afirma que nasceu em liberdade e, por isso, tentou fugir ao passo que Noah nasceu escravizado e não sabe o que é viver livre. O jovem menciona seu medo de ser vendido para o sul e afirma que pretende rumar para o norte, buscando a ajuda dos *quackers* e dos abolicionistas para regressar e libertar Kizzi no futuro. O espírito resistente de Noah satisfaz Kunta por remeter ao comportamento rebelde de sua juventude e ele decide ajudar o jovem com o que sabe para que a fuga seja bem sucedida.

O episódio também introduz a figura de Tom Moore (Chuck Connors), o pequeno proprietário de terras e entusiasta de galos de luta que, em visita à *plantation* de William Reynolds, depara-se com Kizzi e não disfarça sua cobiça. O contraste entre os dois escravocratas é evidente na reação de William Reynolds a seus modos grosseiros. Enquanto Reynolds representa a figura dos oligarcas refinados do Velho Sul, Moore é a imagem do arrivista, o *white cracker* que obteve algum patrimônio com apostas em rinhas de galos e um pequeno número de escravizados. Ele menciona uma revolta de escravos sufocada antes de ocorrer e a presença de patrulheiros em todo o estado.

Noah prepara sua fuga e Kizzi decide ajudá-lo a escapar da vigilância dos patrulheiros. Por saber ler e escrever, ela forja um passe com a autorização de William Reynolds que o jovem carrega em sua fuga. Tudo parece encaminhar-se bem, mas o jovem é localizado, tenta resistir e é capturado. A descoberta de seu passe forjado, revelado em sua tortura pelo feitor Ordell, antecipa o desfecho dramático do episódio. Ao descobrir que Kizzi forjou o passe e que sabe ler e escrever, William Reynolds decide chamar os pais da jovem para uma conversa privada em que relembra a necessidade de preservar a harmonia do local: "Esta *plantation* é o nosso lar. Fazemos parte da mesma família, negros e brancos juntos". Lembrando a responsabilidade de seguir as regras e manter o pacto de estabilidade, ele revela a participação de Kizzi na fuga de Noah e a decisão de vendê-la: "se alguém quebrar minhas regras, não tenho outra opção a não ser remover o infrator, para o bem de todos".

Os anos de lealdade de Bell não são suficientes em seu apelo para que a filha não seja vendida. Para preservar sua noção ampla de família, que inclui a total subalternidade dos negros e o pulso firme sobre seus escravizados, William Reynolds ignora os pedidos de Kunta para vendê-los com a filha: "Não separe a família, você nunca foi esse tipo de *massa*". Em uma cena com forte apelo dramático, sem acompanhamento de trilha sonora, Kizzi é acorrentada a uma carroça sob o olhar assustado e piedoso dos outros escravizados e os gritos de protesto dos pais, ameaçados por Ordell com uma pistola. Da janela da casa-grande, Missy Anne, expressa sua decepção: "em toda a minha vida, nunca fui feita de tola dessa forma. Escolher esse rapaz quando ela tinha uma ótima oportunidade. Ela não é diferente, é tão estúpida como todos eles". A harmonia ilusória da *plantation* escravista se desfaz na última aparição de Kunta Kinte na trama, guardando em suas mãos fechadas um punhado de terra com as últimas pegadas da filha, uma referência a um costume africano.

Figura 7: A separação da família, procedimento rotineiro da estrutura escravista, é representada em toda a sua dramaticidade no episódio da venda de Kizzi, quebrando a falsa segurança familiar dos escravizados.

Vendida e brutalmente separada de seus pais, Kizzi enfrenta seu primeiro desafio ao ser estuprada assim que chega à propriedade de Tom Moore. A cena de violência sexual não é mostrada. Seu corpo ferido e violado surge na tela, sob os cuidados da cozinheira local, Malizy. Guiando Kizzi na integração à sua nova realidade, ela informa que o senhor tem predileção pelas jovens negras e a previne de que será molestada continuamente: "Ele fará isso até ter um filho e então te deixará em paz. Ele acha que deve merecer o que recebe". Entre lágrimas, finalizando o episódio, Kizzi faz uma promessa de que terá um filho homem, e que quando esse filho crescer, "o senhor Tom Moore terá o que merece".

Dezoitos anos se passaram na abertura do sexto episódio, agora na *plantation* Moore, no Condado de Caswell, Carolina do Norte. Do mesmo modo que a narrativa televisiva não apresentou

o período de infância de Kizzi, a infância de seu filho, Chicken George (Ben Vereen), também não é retratada. Ele surge na trama como o treinador dos galos de briga de seu senhor, Tom Moore, de quem também é filho, embora desconheça essa paternidade. Aficionado pelas lutas de galo como o pai, o filho de Kizzi foi treinado na função por Mingo (Scatman Crothers), o velho escravo treinador das aves da *plantation*. Carismático e de temperamento extrovertido, Chicken George namora Matilda, filha de um pastor escravizado de uma fazenda vizinha. A mãe anseia para que ambos se unam em casamento de modo a abrandar o espírito aventureiro do filho.

A abertura do episódio se dá com a chegada de visitantes à *plantation* Moore. Trata-se de Stephen Bennet (George Hamilton), criador de galos de luta, com seu cocheiro Sam (Richard Roundtree), que logo se interessa por Kizzi. De modo arisco, ela reage às investidas do cocheiro negro de modos refinados, mas termina por permitir a entrada dele em sua cabana. Kizzi revela que é mãe de George e que seu pai é Tom Moore, mas que o filho desconhece sua paternidade. Ela também diz que costumava rezar para que o filho matasse o senhor, seu próprio pai, mas acabou desistindo desse desejo. Os dois acabam se envolvendo emocionalmente. O caso de amor entre Kizzi e Sam abre a esperança de que ela possa refazer sua vida e reconstruir um novo núcleo familiar. Mas obstáculos invariavelmente surgem para que essa possibilidade se concretize. Ao saber que Sam Bennet tem intenções de casar-se com Kizzi e que pedirá a seu senhor para comprá-la, Tom Moore volta a procurá-la e ela não tem outra escolha a não ser a submisão. Há, no entanto, outras barreiras para essa união.

Enquanto no romance de Haley, Kunta Kinte sobrevive apenas na memória de Kizzi, na minissérie ela pede a Sam que solicite a carruagem de seu senhor para levá-los à *plantation* Reynolds, onde ela busca rever seus pais. Ao regressar ao local ela descobre que Bell foi vendida e que Toby/Kunta Kinte, agora morto, está sepultado na propriedade. Um escravizado que foi testemunha dos últimos momentos do africano revela que suas últimas palavras foram *Kamby Bolongo*. Aos pés da sepultura do pai, Kizzi diz que contou a história do avô a seu filho George, lembrando seu verdadeiro nome africano, Kunta Kinte, e as palavras *Kamby Bolongo* e *ko*, os termos mandingas que sobreviverão na memória familiar. Faz então uma promessa: "seu sonho nunca irá morrer. Um dia seremos livres". Antes de partir, ela risca o nome Toby inscrito na lápide da sepultura e escreve o nome de Kunta Kinte.

Figura 8: Ao retornar à plantation Reynolds, Kizzi é informada da morte de Kunta Kinte. A reiteração do nome africano de seu pai em sua lápide é o reforço da sobrevivência dessa identidade mesmo após a morte.

A visita à *plantation* Reynolds, no entanto, põe fim aos planos de casamento. Sam diz a Kizzi que ela terá que deixar de ser menos orgulhosa quando estiver vivendo na propriedade de seu senhor, após o casamento. Por retornarem após o pôr-do-sol, Sam é advertido e quase castigado por seu senhor que ameaça não comprar Kizzi. Aos prantos, ele se ajoelha pedindo clemência. A expressão de Kizzi, ao testemunhar o comportamento submisso de Sam, revela seu incômodo. Ela informa, então, que não o acompanhará, mesmo sabendo que o ama. Ao justificar a Chicken George porque não se casou com o cocheiro, ela declara "Sam não era como nós. Ninguém nunca lhe disse de onde ele veio. Por causa disso, ele não sonhava em ir a lugar algum". Esse diálogo entre mãe e filho marca o sinal de distinção dos descendentes de Kunta Kinte.

Chicken George diz a Kizzi que Tom Moore o designou como o principal treinador dos galos de luta. Ele promete se empenhar na prática, para ganhar dinheiro e comprar a própria liberdade. Ele também promete que se casará com Matilda. Dezessete anos se passaram. Em uma rinha de galos, Chicken George descobre que Marcellus, um dos treinadores negros, conseguiu a liberdade. Marcellus relata que comprou seus documentos de manumissão de seu antigo senhor depois de vinte anos de trabalho. O neto de Kunta Kinte começa então a sonhar com finalmente se tornar um homem livre. Esse pensamento esperançoso é interrompido no caminho de volta à *plantation*, quando patrulheiros param a carroça conduzia por ele. Eles procuram Nat Turner e seus rebeldes.

A rebelião de Nat Turner é o único episódio de revolta de escravizados apresentado com mais detalhes no teledrama. A minissérie reconstrói a histeria dos senhores de escravos que a revolta na Virgínia espalhou em toda a região, aumentando a desconfiança entre os proprietários de terra e seus escravizados. Assustada e ameaçando os escravizados com uma espingarda, a senhora Moore relata ao marido que os revoltosos percorreram várias *plantations*, matando os senhores de escravos e suas famílias, incluindo bebês. Reproduzindo a mesma abordagem do livro sobre a revolta, "no teledrama, Turner representa outro fracasso do homem negro para escapar ou fugir à violência dos brancos, uma escolha – se pelo menos ineficaz – equivocada."[451]

De volta à cabana de sua família, Chicken George continua a sonhar com a possibilidade de comprar a sua liberdade. Confiando em sua proximidade e boa relação com Tom Moore, ele crê que em breve pode realizar o desejo de ser livre: "o *massa* tem sido mais um amigo do que um *massa*". Com base em suas decepções passada, Kizzi o repreende: "Ele não pode ser seu amigo. Ele é um *toubob.* Sei o que estou dizendo. Houve um tempo em que minha melhor amiga era uma branca". Kizzi relata sua antiga amizade com Missy Anne, que nada fez para impedir que ela fosse vendida: "seu avô tinha razão, nunca confie em um *toubob*".

A entrada de Tom Moore com uma arma na cabana da família de escravizados confirma as apreensões de Kizzi. Ele diz que matará a todos que se aproximarem da casa-grande e ordena que entreguem a ele as facas e utensílios de corte de suas cabanas. Chicken George tenta tranquilizá-lo dizendo que ele pode confiar neles, mas Tom Moore responde que "por confiar em negros, muitas família brancas foram mortas". Kizzi justifica a razão de seu temor: "Aí está sua ótima amizade. Não importa quem eles são, serão sempre *toubob*".

A confirmação, para Chicken George, de que Tom Moore é um senhor de escravos como os outros se dá quando Squire James (Macdonald Carey), um dos oligarcas locais e entusiastas das lutas de galo, revela ao escravizado que fará uma proposta para comprá-lo com toda a família. A intenção de Squire James é que Chicken George se torne o treinador de suas aves, com a promessa de libertá-lo após cinco anos de serviços. Tom Moore não aceita a proposta de James, já que um lorde inglês visitará a localidade com seus galos para apostas que podem gerar prêmios de valores consideráveis. Por essa razão, Moore precisa do treinador para se preparar para a competição. Chicken George tenta convencer Tom Moore a aceitar a proposta, sem sucesso. Furioso e

---

[451] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 91. (Trad. do Autor). No original: "Turner represents another failure of the black man to escape or overcome the violence of the whites, a mistaken – if only because ineffective – choice."

decepcionado, ele se apodera da arma de um dos revoltosos de Nat Turner, cujo corpo foi encontrado às margens de um riacho local e decide matar seu senhor.

Figura 9: Chicken George se apodera da arma de um dos revoltosos liderados por Nat Turner. A presença lateral, na trama, do líder de uma das maiores revoltas de escravizados dos Estados Unidos reforça a mensagem de que a resistência armada é um equívoco que coloca em risco a sobrevivência da família escravizada.

Este é o momento da revelação da paternidade, tropo frequente das narrativas melodramáticas com histórias de família. Kizzi impede que Chicken George prossiga com a sua intenção revelando que Tom Moore é seu pai. A despeito de ser um senhor de escravos perverso e egoísta, há um laço entre eles considerado sagrado. "Você estaria matando o seu próprio sangue e sua própria carne", afirma Kizzi. Esta é a primeira cena do teledrama a apresentar um escravizado empunhando uma arma de fogo. A ação que levará ao embate com o escravizador branco é interrompida por Kizzi, que desiste de sua antiga promessa. A mensagem é que Chicken George pode ter o mesmo destino do participante da revolta de Nat Turner se seguir por esse caminho, matando também o próprio pai. O objetivo fundamental de preservar a família precisa ser priorizado. Assim, nem mesmo a tentativa de resistência de Chicken George de rebelar-se dizendo que não irá treinar os galos de seu senhor tem o efeito pretendido. Para dissuadi-lo, Tom Moore ameaça vender um de seus filhos ou sua esposa Matilda, reforçando sua vilania. Os sonhos de liberdade se desfazem.

O torneio de luta de galos com a presença do inglês Eric Russell (Ian McShane) muda o destino das personagens. O desafiante propõe um alto valor de aposta no confronto entre o galo de Tom Moore e sua ave. Buscando garantir o engajamento de Chicken George na preparação do animal para vencer o desafiante, Moore promete finalmente dar a ele a carta de manumissão que lhe garante a liberdade. Entusiasmado com a possibilidade, Chicken George prepara a ave, que nas etapas da luta, parece encaminhar-se para a vitória.

Nesse momento, Tom Moore dobra a aposta inicial, que é aceita por Eric Russell. O galo de Tom Moore e Chicken George, no entanto, sofre uma dura derrota. Desfaz-se novamente o sonho de liberdade. A grande mudança é que o alto valor da aposta compreende quase todo o patrimônio de Tom Moore, incluindo sua pequena propriedade e seu pequeno plantel de escravos. Impressionado com a capacidade de George no treinamento das aves, Eric Russel propõe que a dívida seja paga com a condição de que Chicken George o acompanhe até a Inglaterra por alguns anos para treinar um dos seus empregados. Buscando preservar seu patrimônio, Tom Moore promete libertá-lo em seu retorno e mostra sua carta de alforria já assinada.

Esse *low point* do arco narrativo, na despedida de Chicken George, aciona a presença do elemento de força da memória da ancestralidade, nos momentos de vicissitude familiar. Atendendo a um pedido da mãe, antes de partir, ele repete mais uma vez a história de suas origens: "Nunca se esqueçam de quem vocês são. O nome de seu avô era Kunta Kinte, filho de Omoro, um orgulhoso guerreiro mandinga. Sejam orgulhosos também porque o sangue desse africano flui através de vocês. Enquanto souberem que vieram dele, que todos nós viemos dele, sabem porque temos que ser fortes. Porque seremos fortes, ficaremos juntos, não importa o quão afastados estejamos".

Após a partida de Chicken George, Tom Moore decide vender seus escravizados, com exceção de Kizzi, cuja idade avançada representa pouco valor de venda. Ele revela que um proprietário de terras do Condado de Alamance, Sam Harvey (Richard MacKenzie), tem interesse em comprar a família. Sua esposa o pergunta que resposta ele dará a Chicken George em seu regresso, quando este se der conta de que sua família foi vendida. "Ele ainda será um negro. E o que um negro pode fazer?". A confirmação da deslealdade de Tom Moore finaliza o sexto episódio.

4.4 O triunfo de uma família americana

O início do sétimo episódio anuncia a passagem de 14 anos. Em abril de 1861, Chicken George chega a cavalo na *plantation* Harvey, Condado de Alamance. Irene (Lynne Moody), esposa

de seu filho Tom, o reconhece pelas descrições que a família fazia nas rememorações sobre o pai ausente. Tom Harvey (Georg Stanford Brown), filho de Chicken George, é um exímio ferreiro, de personalidade tranquila, que se tornou o líder da família na ausência do pai. Seu porte físico contrasta com sua subalternidade e humildade. É a expressão mais destacada da necessidade de não-resistência para a manutenção da família e "se assemelha a Cristo em sua mansidão, sua rejeição à revolta, sua habilidade em oferecer a outra face para o agressor branco e suas exortações para que os outros façam o mesmo"[452].

O quadro de Chicken George reunido com a esposa, os filhos e os netos parece anunciar a chegada da estabilidade familiar há tempos aguardada. Finalmente um descendente de Kunta Kinte havia alcançado a sonhada liberdade. Mas as adversidades da jornada ainda persistiriam. Os antagonistas desse episódio são personificados na figura de Evan Brent (Lloyd Bridges) e seu irmão Jemmy (Doug McLure). Em uma visita de Tom Harvey e Chicken George à cidade, Evan ordena que o treinador de galos de luta encha seu copo com água e o sirva. Tom explica que seu pai não é mais um escravizado e tem documentos provando sua condição de homem livre. Evan pede para ver os documentos. Chicken George confirma que está vivendo na *plantation* Harvey, com sua família. "Sam Harvey devia estar ciente. Temos uma lei neste estado. Se ficar por aqui mais de 60 dias, você volta a ser totalmente negro outra vez". A fala de Evan Brent é um reforço da associação entre a cor da pele e o status de escravizado. Esse reforço também é confirmado pela legislação, segundo a qual qualquer negro livre poderia ser escravizado se permanecesse na região.

Chicken George está disposto a voltar a ser escravizado para ficar com sua família. Mas Matilda o exorta a partir novamente, mesmo que isso signifique, mais uma vez, a separação familiar: "você é o primeiro desta família a não ser um escravizado. Lembro-me de você contando sobre o seu avô. Tiveram que cortar o pé de Kunta para que ele não escapasse. Não pode virar as costas para isso. E você não pode roubar o sonho de liberdade dos seus filhos". Matilda confessa que a nova separação é um desafio, mas conclui: "Sou casada com um homem livre, George Moore. Nunca mais quero voltar a viver com um escravizado".

O sétimo e penúltimo episódio do teledrama também retrata a Guerra Civil Americana. São os últimos desafios da família vivendo o período da escravidão. Em uma cena em que um

---

[452] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 92. (Trad. do Autor). No original: "He is Christlike in his mildness, in his rejection of anger, his ability to turn the other cheek to white aggression, and his exhortations to others to do the same."

funcionário da agência de telégrafo anuncia *A Primeira Batalha de Forte Summer*, ocorrida em 12 de abril de 1861, os cidadãos do Condado de Alamance comemoram a declaração de guerra dos exércitos confederados cantando *I wish I was in Dixie* (Eu queria estar em Dixie). Essa canção foi adotada como o hino nacional dos Estados Confederados da América formados pelos estados sulistas que planejavam se separar da União.

Chicken George se despede de Matilda, de Irene, dos outros filhos, Lewis (Hilly Hicks) e Virgil (Austin Stoker) e dos netos. Mais uma vez repete-se, na fala das personagens, a narração da história de Kunta Kinte, sua origem africana, sua resistência à escravização e os vocábulos mandingas que ensinou à sua filha. O cavalo de Chicken George se afasta na estrada e Tom Havey segue a narrativa, enquanto observa o pai partir: "E o filho de Kizzi era o homem que o povo conhecia como Chicken George. Ele se libertou da escravidão e se tornou um homem livre." Simbolicamente, Chicken George transfere a Tom Harvey a função de dar prosseguimento à perpetuação da memória familiar.

Em meio ao desenrolar da Guerra Civil, a narrativa introduz a figura de Old George Johnson (Brad Davis), o jovem branco e empobrecido da Carolina do Sul, que, sofrendo pela fome causada no conflito, tenta roubar comida da guarnição do exército confederado. Tal como no romance, Old George e sua esposa Martha (Lane Binkley) são ajudados por Tom Harvey e sua família. O auxílio constrói, então, uma relação de proximidade entre a família de escravizados e o casal de brancos pobres. Devido à sua cor de sua pele, Old George não pode ser contratado para trabalhar na lavoura, função reservada aos negros escravizados. Sua contratação como feitor da *plantation* Harvey também é fiel à narrativa literária, mas o teledrama busca explorar a estranheza e adaptação de Old George à função para aprofundar o caráter degradante e racista da estrutura escravista. Criado em uma região com poucas *plantations,* Old George não testemunhou o racismo da estrutura escravocrata, razão pela qual não tem os preconceitos que o afastariam dos negros aos quais pediu ajuda.

Tom Harvey, com seu irmão Lewis, se encarregam de treiná-lo para a tarefa, sob pena de estarem sujeitos a um feitor mais cruel, "que goste da função". Tom diz a Old George que "não há feitor sem chicote", e que esta deve ser sua principal ferramenta de trabalho. Ele demonstra como Old George deve se dirigir aos escravizados usando seu irmão Lewis como exemplo e ameaçando-o com o chicote. Lewis se desculpa, submisso e de joelhos, exagerando na submissão típica dos escravizados *sambos*. Testemunhando a atuação de Tom Harvey e Lewis no papel de senhor e escravizado, Old George olha com desconforto e repulsa. A função da cena é transmitir ao

espectador, principalmente o público branco, a mesma sensação. Old George se recusa a castigar aqueles de quem gosta. Mas Tom insiste que ele é feitor e se pedirem que faça isso, deverá cumprir com sua função. Com alguma resistência, e de modo quase infantil, ele acaba por ser ensinado balbuciar *nigger*[453], a palavra usada pela maioria dos brancos escravistas para se referir aos escravizados.

A figura de Old George introduz um personagem branco que escapa à lógica da estrutura do escravismo em relação aos brancos pobres e seu salário psicológico no privilégio da cor branca. Seu desconhecimento em relação ao trabalho de feitor de escravos revela que ele não estava inserido no sistema escravista e consequentemente não poderia ser qualificado como um inimigo. "Como uma pessoa branca pobre, Old George não tem ideia da lógica da escravidão e da supremacia branca".[454] A pureza de Old George em relação ao ódio racial joga a responsabilidade de educá-lo e integrá-lo para os próprios negros. Para Delia Melis, a mensagem da narrativa aponta que "é responsabilidade das pessoas negras serem pacientes e amáveis em relação aos brancos que não os odeiam, e cultivar sua inocência e boa vontade"[455].

Ao longo da narrativa do teledrama, as relações raciais entre negros e brancos, envolvidas na exploração e caracterizadas pela subalternidade própria da estrutura escravista, foi sempre marcada pelos desafios dessa mesma estrutura. Nessa relação, a firmeza de caráter e a boa vontade dos negros escravizados, marca de seu protagonismo na trama, são sempre traídas pelos vilões antagonistas. Para Kunta Kinte, o *toubob* foi sempre o inimigo, percepção confirmada pela venda de sua filha Kizzi e a subsequente separação da família. Kizzi também carregou consigo a desconfiança em relação aos brancos tanto na traição de Missy Anne quanto no estupro que sofreu ao ser comprada por Tom Moore. Chicken George, apoiando-se na proximidade com seu pai e senhor, foi obrigado a exilar-se e viu sua família ser vendida.

A repetição desse caráter traiçoeiro e violento na relação racial se repete quando Jemmy Brent, soldado confederado, deserta de seu batalhão e se esconde na *plantation* Harvey. Afirmando

---

[453] O termo *nigger* é derivado do vocábulo em latim "*niger*" significa "negro".Tornou-se fortemente ofensivo nos Estados Unidos, sendo geralmente referida como "*N-word*". Por conta de sua conotação racista, o termo mais comum para se referir aos negros passou a ser *black* em detrimento do uso do termo *negro*.

[454] KING, C. R; LEONARD, David. J. Letting America off the hook: "Roots", "Django Unchained" and the divided white self. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 122. (Trad. do Autor). No original: "As a poor white person, Ole' George has no idea about the logics of slavery and white supremacy."

[455] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 82. (Trad. do Autor). No original: "it is the responsibility of black people to be patient and loving toward those whites who do not hate them, to cultivate their innocence and good will".

que eles vão perder a guerra, pede ajuda a Tom Harvey que hesita por um instante já que por diversas vezes foi vítima de sua crueldade. Jemmy Brent diz que "tempos difíceis se aproximam, tanto para brancos como para negros. Temos que aprender uma nova maneira de conviver juntos". Ele afirma que esse é um bom momento para começar essa nova convivência e pede a Tom que vá à sua loja buscar suas roupas de civil, para que ele possa se livrar dos trajes militares e não ser capturado como desertor. Tom aceita ajudá-lo, mas ao retornar à *plantation*, surpreende Jemmy Brent tentando estuprar sua esposa Irene.

A cena da tentativa de estupro de Irene é a contranarrativa da história clássica da Reconstrução que justificava os vários linchamentos de homens negros acusados de perseguir ou atacar sexualmente as mulheres brancas. Essa cena também representa diretamente a vulnerabilidade cotidiana das mulheres negras no contexto do escravismo e, até mesmo, depois da abolição da escravatura. Como bem aponta Angela Davis:

> O padrão do abuso sexual institucionalizado de mulheres negras se tornou tão forte que conseguiu sobreviver à abolição da escravatura. Estupros coletivos, perpetrados pela Klu Klux Klan e outras organizações terroristas do período posterior à Guerra Civil, tornaram-se uma arma política clara no esforço de inviabilizar o movimento pela igualdade negra.[456]

Em um raro momento de Tom Harvey em confronto direto com a autoridade branca, Brent é assassinado. À procura do irmão desaparecido, Evan Brent interroga os escravizados a respeito de seu paradeiro, mas eles se unem para não denunciar Tom Harvey. Em um diálogo revelador do ato de resistência de Tom Harvey, ao ser indagado por Evan sobre um ferimento no rosto, ele afirma que levou um coice de um cavalo que estava ferrando. Evan questiona o fato de que um ferreiro experiente seja ferido por um cavalo em seu trabalho. Tom responde: "até um cavalo experiente dá coices se estiver sentindo muita dor". Com os olhos fixos em Tom, Evan Brent replica: "Qualquer animal que esteja com muita dor deve ser abatido para dar fim a seu sofrimento". A fala de Tom Harvey justifica para o público sua ação no assassinato de Jemmy Brent. Evan Brent passa então a ser o principal antagonista dos próximos desafios da família escravizada.

Como mencionado, Alex Haley não se aprofundou, nos capítulos finais de *Raízes*, na questão dos obstáculos e dos desafios enfrentados pela família de ex-escravizados no Condado de Alamance e em seus primeiros anos após a mudança para o Tennessee. Divergindo do romance, o penúltimo e o último episódio do teledrama apresentam em sua narrativa alguns episódios

[456] DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 180.

representativos destes desafios, baseados em muitas situações e eventos vividos por ex-escravizados no Velho Sul logo após a sua libertação. O oitavo episódio, marcado por cenas de pronunciado efeito dramático e algumas reviravoltas típicas de narrativas televisivas, conclui a saga com a redenção da família afro-americana em sua chegada à terra prometida.

O episódio abre com uma encenação, em sépia, do evento histórico da rendição do General Robert E. Lee, comandante das forças confederadas, em 10 de abril de 1865, em Appomattox, Virgínia. Trata-se da recriação de uma imagem canônica da historiografia dos Estados Unidos. A cena é acompanhada pela leitura da mensagem do telégrafo enviada ao Condado de Alamance informando seus cidadãos sobre a derrota. A validação prática da Décima Terceira Emenda que proclama a Emancipação dos Escravizados é a notícia longamente aguardada pelos negros da *plantation* Harvey. Percorrendo a estrada onde os escravizados trabalham nos campos, Lewis anuncia que a escravidão chegou ao fim. Os agora ex-escravizados se reúnem para comemorar em frente às suas cabanas na *plantation* Harvey. A celebração é interrompida com a chegada de Sam Harvey. Ele informa a seus antigos cativos que se eles quiserem ficar na propriedade podem cultivar a terra e compartilhar com ele os ganhos da colheita, já que não tem como pagá-los como trabalhadores assalariados.

Em uma cena que lembra a pregação de um pastor à sua comunidade, Tom Harvey fala aos negros da *plantation* Harvey. A liberdade é uma coisa boa, mas é preciso garantir a subsistência. Virgil fala em partir já que agora são livres. Mas Tom reforça a necessidade de permanecer, cultivar e obter sua própria terra. Matilda também lembra a necessidade de esperar pelo regresso de Chicken George: "somos uma família e vamos permanecer como uma família".

Alguns cidadãos brancos do Condado de Alamance, principalmente os veteranos confederados da Guerra Civil, não aceitam a realidade da derrota e a mudança de status dos ex-escravizados negros, além da necessidade de dividirem suas propriedades com eles. Esses brancos insatisfeitos são liderados por Evan Brent e pelo Senador Arthur Justin (Burl Ives), que regressou da Inglaterra para a localidade. A intenção de Justin e Brent é usar a violência contra os negros para servir de exemplo, mas são advertidos pelo xerife Biggs (John Quade), a autoridade local, de que é preciso cumprir a lei federal. Disposto a adquirir as propriedades arruinadas da região, o Senador Justin afirma que não vê problemas em dividir a colheita com os negros. Seu plano é submetê-los à servidão por dívidas, já que eles não têm como adquirir sementes, animais e utensílios para trabalhar na terra. "Quem tiver o controle da terra, controla quem nela trabalha", afirma.

A notícia do assassinato de Abraham Lincoln abre a sequencia de obstáculos rumo à redenção final. Em meio a uma vigília noturna pela morte de Lincoln, homens mascarados invadem a *plantation* Harvey, vandalizam as cabanas dos negros e incendeiam os utensílios de trabalho. Como resposta ao ataque, Lewis diz que eles devem revidar e Virgil afirma que é melhor que eles deixem o local. Mas Tom insiste que eles devem ficar porque agora são homens livres. Ele tem um plano para identificar os agressores. Como é o único ferreiro na região, decide marcar as ferraduras dos cavalos pertencentes aos brancos do condado para identificá-los no próximo ataque.

Enquanto isso, devido aos prejuízos causados pelo ataque dos homens mascarados, Sam Harvey decide vender sua propriedade ao Senador Justin. A cena de sua despedida, com os ex-escravizados em frente à casa-grande, retrata a partida do ex-senhor de escravos arruinado pela guerra. Essa personagem também recupera a figura do senhor de escravos benevolente, a quem Matilda dirige suas palavras ao se despedir: "Você foi melhor que os outros, *massa*".

Após identificar os homens mascarados que atacaram a *plantation,* Tom se reúne com alguns membros da família para deliberar sobre as medidas a serem tomadas. Para Lewis, a melhor decisão é matá-los. Lewis personifica a reação armada à opressão branca. Mas Tom pondera que é preciso denunciá-los para que se cumpra a lei. A chegada de Old George à reunião exaspera Lewis, para quem a presença de um homem branco entre eles representa um risco de traição: "quando começarem as matanças, ele mudará de lado". A reação de Lewis, seguida pela concordância de seu irmão Virgil, reintroduz na família a desconfiança sobre a convivência racial. Old George se retira e se estabelece uma fissura na construção harmônica da coexistência entre as raças. A decisão de Tom de denunciar os agressores também não convence a todos, mas ele insiste em procurar o xerife Biggs, a quem mostra as provas que recolheu para fazer a denúncia.

A aquisição da *plantation* Harvey pelo Senador Justin coloca os ex-escravizados em um regime de servidão, já que o novo proprietário decide não perdoar uma dívida remanescente adquirida por eles na compra de sementes e insumos para o plantio. Eles são impedidos de deixar a *plantation* enquanto não saldarem a dívida. Evan Brent, aliado do Senador, faz um convite a Old George para que ele se torne o capataz da propriedade, vigiando os negros como fazia anteriormente. Sentindo-se isolado após a desconfiança de Lewis e Virgil, ele aceita a proposta. Esta passagem ilustra a presença da figura do "eu branco dividido", mencionada por Richard C. King e David J. Leonard. É oferecido a Old George e sua esposa Martha reunir-se a uma branquitude que

se define pela violência, pelo racismo e pela supremacia branca. De início, como forma de demonstrar ferido pela desconfiança, George aceita esses pressupostos, mas logo os rechaçará[457].

Em termos práticos, o que ocorre é o retorno da família ao status de escravizados, mesmo que a Constituição os tenha libertado. Para além das questões econômicas, a narrativa também apresenta as falhas da própria aplicação da lei. Um exemplo se dá quando o xerife Biggs procura Evan Brent para informá-lo de que Tom Harvey tem provas contra ele e outros cidadãos locais sobre os ataques à *plantation* Harvey. Outro elemento simbolicamente importante retratado na mesma cena é a criação de outra imagem canônica na representação do surgimento da Ku Klux Klan, bastante distinta da representação clássica de *O Nascimento de Uma Nação*.

No momento em que recebe a informação do xerife, Evan Brent está organizando sacos de pano no depósito de sua mercearia. Ao queimar um dos sacos em dois lugares com a ponta de seu charuto, cria os capuzes similares aos usados pela Klan em seus disfarces. Trata-se de uma reescritura, sem o mesmo sentido de heroísmo, da inspiração de Ben Cameron, personagem do filme de Griffith[458], para a indumentária do grupo supremacista[459]. A cena corta para o grupo de homens, já encapuzados, invadindo a *plantation* Harvey com tochas. Cercando a cabana dos negros, eles solicitam a presença de Tom Harvey, amarram o ferreiro a uma árvore para que ele seja açoitado e desta forma sirva de exemplo a todos os negros que tentarem usar a lei a seu favor. Não há, no entanto, nenhuma menção ao nome Klu Klux Klan por parte dos escravizados como forma de identificar o grupo.

---

[457] KING, C. R; LEONARD, David. J. Letting America off the hook: "Roots", "Django Unchained" and the divided white self. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 123.

[458] Em uma importante cena de *O Nascimento de Uma Nação*, Ben Cameron, filho de um escravista do sul, assiste a duas crianças brancas escondendo-se sobre um lençol branco para fingirem que são um fantasma, assustando assim um grupo de crianças negras que se aproximam. Na narrativa de Griffith, foi a inspiração para a formação da Ku Klux Klan e seu famigerado disfarce.

[459] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 246.

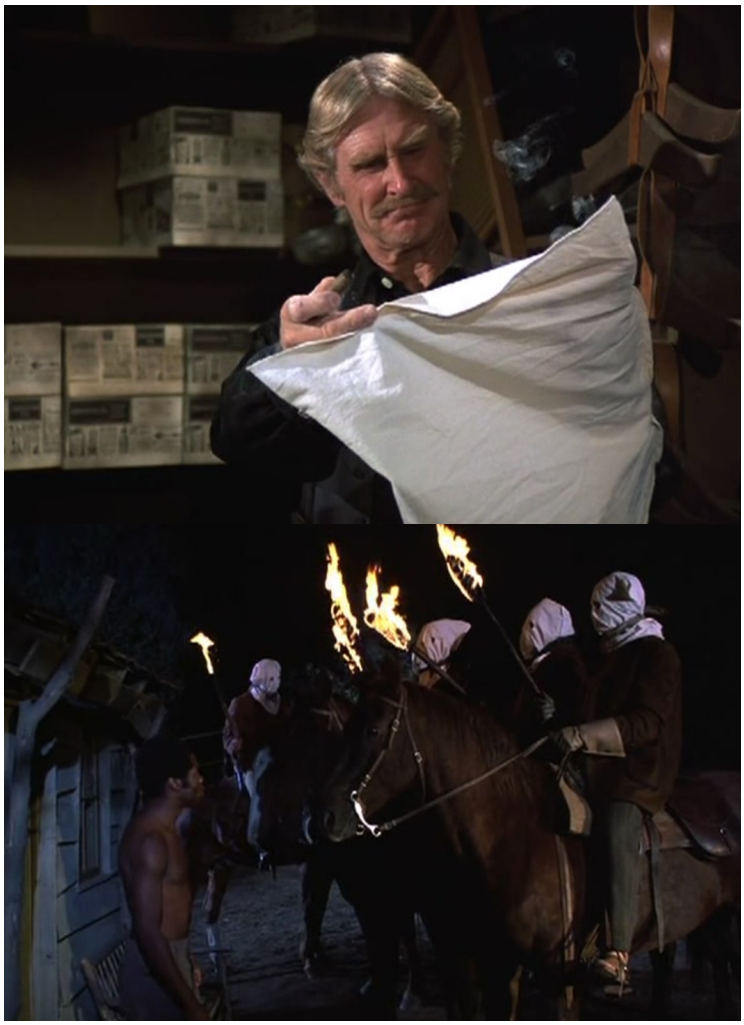

Figura 10: Evan Brent, o vetereno confederado, "cria" a indumentária dos homens encapuzados que aterrorizam os ex-escravizados, remetendo à Ku Klux Klan e à invenção de sua indumentária, similar à narrativa apresentada em *O Nascimento de uma Naçã*o, de D. W. Griffith.

A família testemunha o martírio de Tom Harvey que começa a ser chicoteado por um dos homens. Mas Old George intervém, após uma hesitação inicial, dizendo que ele é o responsável por vigiar aqueles negros e castigá-los. Sua intenção é atenuar a intensidade das chibatadas e assim preservar a vida de Tom, que logo fica inconsciente. Entre lágrimas, Old George prossegue em sua tarefa. Os membros da Klan deixam o local e, enquanto se afastam, ele finge chicotear o chão. Ao amparar Tom após açoitá-lo, Old George pede perdão à sua esposa Irene, que responde "Você não tem que pedir perdão, George Johnson. Acabou de salvar a vida de meu marido". Lewis se desculpa com Old George pela desconfiança inicial e a dramática cena marca a reintrodução do homem branco à convivência com a família negra.

Figura 11: A cena do chicoteamento de Tom Harvey por Old George, ocorrida em um momento da trama em que a escravidão já foi abolida, tem várias camadas em seus significados para o público espectador no que se refere ao tema das relações raciais.

A cena de Tom sendo chicoteado por Old George é repleta de simbolismos. Como afirma Linda Williams, a recriação do sofrimento do homem negro, agora livre, sobre o açoite do homem branco, reafirma as posições do opressor e do oprimido. A cena também aponta para o perigo de uma violência interracial no radicalismo negro que precisa observar com mais profundidade o verdadeiro sentido de certas ações:

> A flagelação, neste caso, retrata uma cena em que as coisas não são como parecem e ainda assim parecem – em que senhor e escravo estão em seus devidos lugares históricos e ao mesmo tempo não estão –, pois a surra do homem branco também resgata o negro de um destino pior: um espancamento até a morte.[460]

Linda Williams prossegue na análise sobre o sentido dessa encenação ao afirmar que é importante localizar a posição do espectador, recuperando as proposições freudianas sobre o testemunho de um castigo físico como o que aparece na cena. Assim, o público pode estar em muitos lugares, sadicamente identificado com o agressor, masoquisticamente identificado com a vítima ou testemunhando de modo neutro. Para ela, a cena do chicoteamento de Tom Harvey foi criada para "aliviar a culpa do público branco dos anos setenta que pode se identificar com o

[460] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 248. (Trad. do Autor). No original: "Flagelation, in this case depicts a scene in which things are not as they seem and yet are as they seem - in which master and slave are in their 'proper' historical places and yet not in their places - since the white man's beating also rescues the black man from a worse fate: a beating into death".

espancador e a raiva do público negro que pode se identificar com o espancado".[461] Por não adquirir e compartilhar da masculinidade branca que se define no racismo, na opressão e na violência, Old George não é capaz de castigar Tom Harvey. Para Delia Melis, ele não "amadurece" nessa direção, o que garante sua lealdade aos negros. Assim, a mensagem dirigida a eles é de "manter-se fiel a seus amigos brancos, que são deficientes e, além disso, delicados emocionalmente"[462].

O tema da reação violenta gerada pelo ódio racial, presente na desconfiança de Lewis em relação a Old George, reaparece em uma cena bastante ilustrativa da mensagem de coexistência que a narrativa busca imprimir em seu último episódio. Ao ver as marcas de chicotadas no corpo de Tom Harvey, seu filho Bud tem um diálogo com Martha, esposa de Old George. "Um dia vou matar aqueles brancos", diz o menino – com ódio no olhar – ao referir-se aos homens que agrediram seu pai. Martha o interpela afirmando que não há como saber quem são, porque era impossível ver os seus rostos e, por isso, ele poderia cometer um pecado e um erro: "Suponhamos que você termine ferindo algum branco que não fez mal a seu pai?". Determinado, Bud responde que "fará o que deve ser feito". Martha afirma então que ele deve começar por ela, que é branca. Confuso, Bud diz que não se referia a ela. Martha prossegue seu aconselhamento afirmando que matar um branco apenas pela cor de sua pele não o faz melhor do que os brancos que chicotearam Tom. "Odeie a eles pelo que fizeram, não pela cor de sua pele". No final do diálogo, ela completa: "Nós estimamos vocês como se fossem um de nós. Se nos deixarem gostar de vocês…". Bud chora e se aninha no colo de Martha.

Essa passagem é um dos momentos mais destacados de um chamado à coexistência racial presente no teledrama. Bud não viveu o suficiente como escravizado. Ele não busca a liberdade, como Kunta Kinte, mas quer vingar a violência sofrida pelo pai. Martha, em uma admoestação conservadora bastante representativa da mensagem do teledrama (consonante com as próprias convicções políticas de Alex Haley), educa Bud e o telespectador sobre como o problema da fúria dos negros pode resultar em violência gratuita e generalizada. A responsabilidade de controlar essa

---

[461] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 248. (Trad. do Autor). No original: "allay the guilt of seventies white audiences who might identify with the beater and the rage of black audiences who might identify with the beaten."

[462] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 82. (Trad. do Autor). No original: "staying true to their white friends, who are thin on the ground and emotionally delicate besides".

fúria é colocada nos ombros da criança: "queremos amar vocês, mas vocês devem nos permitir isso, o que significa abandonar sua revolta, seu medo, sua determinação de reagir"[463].

Enquanto curam os ferimentos de Tom, os membros da família conjecturam o que fazer. Matilda lamenta ter insistido em permanecer na *plantation*. Tom revela então que mantém escondida em sua cabana a pistola que retirou de Jemmy Brent quando o matou após sua tentativa de molestar Irene. Com a arma em punho, ele diz que ninguém voltará a chicoteá-lo novamente. Repentinamente, todos percebem a aproximação de alguém em um cavalo. A porta da cabana se abre e surge a figura de Chicken George, que finalmente retorna para resgatar sua família. O retorno de Chicken George é uma releitura da clássica cena do resgate da família branca em perigo em O *Nascimento de Uma Nação.* Esta encenação de uma nova versão afrocêntrica do resgate em que herói é o homem negro exacerba a intenção de demonstrar a ida para o Tennessee como a redenção mais destacada, já que a África idealizada e recuperada do romance está suprimida no teledrama (exceto pela breve alusão implícita nos minutos finais quando Alex Haley menciona sua pesquisa para criar sua história).[464]

O regresso de Chicken George no momento em que Tom está decidido a usar uma arma de fogo em um claro sinal de revidar a violência dos brancos interrompe esse percurso em direção à revolta, que no teledrama é ineficaz. Assim como Kizzi havia impedido Chicken George de assassinar Tom Moore com a pistola de um dos revoltosos de Nat Turner, Tom Harvey é impedido pelo mesmo Chicken George de materializar sua revolta em violência contra o homem branco. Argumentando que *Raízes* é uma resposta narrativa às ideias de movimento como Black Power, Delia Melis afirma que "em outra referência invertida ao imaginário do Black Power, *Raízes* mantém as armas – um símbolo clássico do poder masculino na mitologia americana – fora das mãos de pessoas negras"[465].

Chicken George informa a todos que adquiriu terras no Tennessee, para onde pretende levar toda a família. Ao se inteirar a respeito dos problemas que estes enfrentam, ele usa sua experiência

---

[463] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 93. (Trad. do Autor). No original: "we want to love you, but you have to let us, which means abandoning your anger, your fear, your determination to fight back."

[464] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 246.

[465] MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 82. (Trad. do Autor). No original: "In another inverted reference to Black Power imagery, Roots keep guns - a classic symbol of masculine power in American mythology - out of the hands of black people."

de ex-combatente na Guerra Civil ao lado dos soldados da União (algo inverossímil considerando sua idade) para traçar um plano. Propõe então fingir que todos se submeteram às pressões dos racistas locais e que trabalharão duro para saldar suas dívidas. Tom também decide não seguir adiante com a denúncia contra os brancos racistas aos juízes. O objetivo é surpreendê-los e deixar a *plantation* na primeira oportunidade. Após a execução do plano final e algumas reviravoltas, eles conseguem capturar e prender Evan Brent, que é amarrado a uma árvore para ser açoitado. Tom Harvey o confronta: "Como é que se sente, senhor Brent? Qual a sensação de estar do outro lado do chicote?". Ao ver a família testemunhar seu inimigo prestes a ser açoitado, ele chicoteia o chão e confirma sua estatura moral por não se igualar ao seu algoz.

A família deixa a plantation Harvey em carroções com destino a Henning, Tennessee. Em uma última olhada ao redor do local onde passou mais de 15 anos como escravizada, Matilda conclui: "Este nunca foi o nosso lar. Nunca nos pertenceu. Aqui ficavam as cabanas dos negros do *massa* Harvey. Quando partirmos, nunca mais voltarei a pensar nesse lugar".Ao chegarem ao Tennessee, a terra prometida da família de ex-escravizados, Chicken George conversa com seu neto Bud e inicia a fala que recupera a memória de Kunta Kinte, agora com toda a família em liberdade: "O primeiro escravo nesta família foi o meu avô, Kunta Kinte. Mas ele não foi sempre um escravo. Antes de ser escravo ele era um homem livre, em outro país. Um país chamado África. E então os escravistas o capturaram quando ele procurava um tronco para fazer um tambor e o trouxeram para a América a um local chamado Annapolis. Mas Kunta Kinte jamais esqueceu de onde tinha vindo. Ele nunca esqueceu a África".

Tom Harvey dá prosseguimento à história do pai: "Ele nunca esqueceu das palavras que falava quando era criança. Como *ko* significava violino e *Kamby Bolongo* significava rio. Ele nunca parou de lutar contra os grilhões, para voltar a ser livre. Nem depois que cortaram metade de seu pé para que não fugisse". Chicken George retoma o relato: "E antes de morrer, ele passou esse sonho de liberdade para a sua filha Kizzi, minha mãe. E antes de morrer, ela passou esse sonho para mim e eu tentei manter esse sonho vivo em todos vocês até esse dia chegar".

Figura 12: “Free at last", anuncia Chicken George, ao se dirigir à memória do africano Kunta Kinte afirmando que seus descendentes alcançaram a liberdade. Em uma única e brevíssima aparição no fim do teledrama, o escritor Alex Haley resume a busca pela história de seu ancestral tendo como resultado seu romance *Raízes*.

No alto de uma colina, com toda a família reunida, todos se ajoelham quando Chicken George, em sua última fala, faz um tributo ao ancestral africano: "Ouça, velho africano. A carne de sua carne se libertou. Você está livre, finalmente. Nós somos livres". Todos se confraternizam e se dirigem ao futuro lugar onde construirão o seu lar definitivo. A redenção na liberdade também converte o retorno a esse lar original, da ancestralidade africana, uma incógnita, já que o teledrama não explora a trajetória das gerações subsequentes e, tampouco, a jornada de Alex Haley na recuperação da história do africano. Como afirma Linda Williams, a minissérie:

> contorna o tema proustiano do passado recapturado presente no livro, concentrando-se na imagem de um lugar que ainda não foi transformado em lar,

> um lugar que guarda a promessa do sonho de Martin Luther King de "finalmente livre", mas que ainda não tem cabanas construídas.[466]

Com a narração em *off* de Alex Haley, a narrativa apresenta o destino das personagens: "A família se fixou em Henning, Tennessee. Matilda morreu antes de Chicken George. E ele aproveitou a sua vida entre filhos e netos até morrer com 83 anos. O ferreiro Tom e sua talentosa esposa Irene prosperaram. Sua filha mais nova, Cynthia, casou-se com um negro alto e tranquilo chamado Will Palmer, que se tornou dono de uma madeireira na cidade. Eles tiveram uma filha chamada Bertha, que estudou no *Lane College* onde conheceu Simon Alexander Haley, com quem se casou. Em 1921, os Haley tiveram um filho, a sétima geração de descendentes de Kunta Kinte. Essa criança era eu, Alex Haley. E eu nunca esqueci as histórias que a minha avó Cynthia me contava. E em 1963, quando me aposentei da Guarda Costeira Americana, tornei-me obcecado pelo desejo de aprender mais sobre nossa família, mais sobre nossa história. Foi uma busca que me levou 12 anos para completar. E essas coisas que aprendi e escrevi se transformaram no livro chamado *Raízes*".

4.5 As marcas de um fenômeno televisivo

O primeiro episódio de *Raízes* atraiu mais de 28 milhões de lares.[467] A minissérie alcançou 130 milhões de espectadores e a primeira posição entre os programas de televisão mais assistidos nos Estados Unidos, destronando a exibição televisiva do clássico *...E o Vento Levou*. O número representava cerca de 85% dos aparelhos de televisão do país[468]. Não deixa de ser irônico que o apagamento da história afro-americana celebrativa da *plantation legend* presente no filme dirigido por Victor Fleming tenha sido superado por uma obra audiovisual que era uma contranarrativa dessa mesma representação. Para Robert Norell, o próprio movimento pelos Direitos Civis e a mudança no imaginário nacional sobre o racismo e a segregação racial haviam despertado questionamentos sobre a representação presente em *...E o Vento Levou*. Ainda assim, a exibição televisiva do clássico de Hollywood foi um campeão de audiência. No entanto, "era necessário um novo exemplar

---

[466] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 250. (Trad. do Autor). No original: "This TV Roots skirts the book's Proustian theme of the past recaptured, focusing instead on an image of a land that has not yet been turned into a home, a land that holds the promise of Martin Luther King's dream of being "free at last"but that does not yet have any cabins built on it."

[467] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 143.

[468] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 173.

cultural para anular a influência dessa obra na compreensão cultural americana."[469] *Raízes* preenchia, então, essa lacuna no imaginário público.

Apesar das preocupações iniciais dos produtores de que a série pudesse gerar tensões raciais com sua exibição (algo improvável por conta de um discurso narrativo que destacava a resistência não violenta), houve pouquíssimos eventos dessa natureza e as emissoras de televisão do Sul, palco da maioria dos eventos retratados e uma região historicamente ligada ao racismo institucional, não fizeram objeção à exibição do teledrama.[470] Nove a cada dez negros e sete a cada dez brancos assistiram a minissérie. Os negros viram em média seis episódios em comparação com a média de cinco episódios entre os brancos. Pesquisas também revelaram que 83% apontaram o teledrama como o melhor programa televisivo que haviam visto e o sentimento geral dos entrevistados com a narrativa foi de tristeza.[471]

Uma sondagem feita por telefone com 971 entrevistados realizada pelos pesquisadores John Howard, George Rothbart e Lee Sloan do *Center for Policy Research* de Nova York demonstrou que para muitos brancos, a minissérie teve um efeito incendiário no público negro. Negros também compartilharam o mesmo ponto de vista, muito embora essa opinião fosse maior entre os negros de classe média. A pesquisa também revelou que para 77% o teledrama foi de alguma forma relevante ou muito relevante. Desse percentual, vale destacar, a maioria era composta por mulheres brancas e por negros de ambos os sexos. Ainda assim, 70% dos homens brancos considerou o programa relevante. Perguntados sobre qual o efeito da minissérie sobre o público branco 60% responderam que o impacto foi positivo com aumento da empatia e da tolerância. Sentimentos de culpa, vergonha ou raiva apareceram na resposta de 15% dos entrevistados. Na sondagem sobre o impacto sobre o público negro, a maioria respondeu que o impacto seria prejudicial, com o aumento do racismo e do ódio. Para 24%, a minissérie proporcionaria um melhor entendimento sobre o período da escravidão e para 26% o aumento do orgulho negro.[472]

O sucesso da minissérie foi um momento único da história cultural dos Estados Unidos, no qual as pessoas alteraram suas rotinas para acompanhar sua exibição. Bares e outros estabelecimentos fecharam as portas ou disponibilizaram aparelhos para que seus clientes pudessem acompanhar os episódios. O romance de Alex Haley, que já era um sucesso de vendas, alcançou a

---

[469] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p.165.
[470] Ibidem, p.273.
[471] Ibidem, p.167.
[472] HOWARD, John; ROTHBART, George; SLOAN, Lee. The response to "Roots": a national survey. *Jornal of Broadcasting*, v. 22, n.3, p. 279-287, 1978.

marca de 67 mil exemplares vendidos em um único dia. Por todo o país, famílias negras começaram a dar os nomes de Kunta e Kizzi a seus filhos.[473]

A historiadora Alison Landsberg destaca que "a natureza coletiva da experiência e o público diverso assistindo a mesma história simultaneamente criou uma nova esfera pública possível".[474] Essa recepção comunitária "significou que as pessoas – fossem suas reações distintas ou não – podiam se engajar em uma discussão em pé de igualdade".[475] Essa experiência coletiva evidencia mais uma vez o importante papel da televisão na abordagem de um tema complexo, a ferida não cicatrizada do passado escravista e dos anos de segregação racial. Tal reflexão remete à própria especificidade do aparelho televisivo como um item doméstico ligado à sociabilidade do lar.

Ao analisar o impacto da minissérie *Holocausto* (1978), produção televisiva tributária do sucesso de *Raízes*, no processo do enfrentamento do passado sobre o genocídio dos judeus europeus na antiga Alemanha Ocidental, o teórico da literatura Andreas Huyssen afirma que a veiculação do teledrama foi um evento nacional catártico porque a identificação com a família retratada na narrativa foi ampliada pela própria natureza do meio televisivo. "Assistir televisão é, acima de tudo, um assunto familiar e ocorre na esfera privada do lar ao invés do espaço público como o teatro. A estrutura semântica da história torna-se mais poderosa no contexto de sua recepção."[476] A mesma argumentação de Huyssen pode ser aplicada em relação à minissérie *Raízes*, substituindo o trauma do genocídio perpetrado pelos nazistas pela tragédia humana da escravidão, feridas nacionais que as duas produções audiovisuais abordaram. É importante destacar que a série também foi veiculada em muitos lugares públicos além de bares como centros comunitários e bibliotecas e passou a ser tema frequente de reuniões em hospitais, escolas e igrejas.[477]

Além do enorme sucesso junto ao público, *Raízes* recebeu trinta e sete indicações aos prêmios Emmy em catorze categorias, quebrando o recorde anterior da minissérie *Rich Man Poor Man*. O teledrama foi premiado com nove Emmys. Entre os premiados estavam os produtores David Wolper e Stan Margulies e os atores Louis Gosset Jr., Edward Asner e Olivia Cole. A

---

[473] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. 156.

[474] LANDSBERG, Alison. *Posthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 103 (Trad. do Autor). No original: "the collective nature of the experience, a diverse audience viewing the same story simultaneously, made a new public sphere possible."

[475] Ibidem, p.103. (Trad. do Autor). No original: "meant that people - whether or not their reactions were different - could engage in a discussion on a kind of equal footing."

[476] HUYSSEN, Andreas. The politics of identification: "Holocaust" and West German Drama. *New German Critique*. Duke University Press, Edição Especial 1: Germans and Jews, n. 19, p. 135, 1980. (Trad. do Autor). No original: "TV watching is after all a family affair and takes place in the private sphere of the home rather than in a public space as the theater. The semantic structure of the story is made more powerful in the context of reception".

[477] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p.159.

minissérie foi exportada para mais de 25 países, tornando-se também um campeão de audiência em algumas das veiculações internacionais.

Um artigo publicado em 14 de fevereiro de 1977 na revista Time intitulado *Why "Roots" Hit Home*, além de descrever o fenômeno cultural que a exibição da minissérie representou, se debruça sobre as razões desse sucesso. Como forma de apresentar um balanço crítico, o texto elencou algumas avaliações negativas que o teledrama recebeu na imprensa. A maioria delas destacou o caráter melodramático, os erros de representação histórica e o maniqueísmo. "Narrativa pueril", apresentação de "caricaturas" e enredo embaraçoso foram alguns dos defeitos apontados por um crítico do Chicago Sun-Times. A própria revista Time qualificou a produção como *Mandingo for Middlebrowns*[478], ao referir-se ao filme *Mandingo, o fruto da vingança (1976)* produzido e exibido um ano antes da minissérie. Na análise crítica, a revista destacou que o drama não trouxe nenhum novo insight, factual ou emocional sobre a escravidão e era apenas um compendio de convenções melodramáticas.[479]

Em uma resposta à crítica, David L. Wolper afirmou que o uso da expressão *middlebrow* como qualificativo da minissérie era correto, exatamente porque a produção buscava atingir um público que não fosse *lowbrow* ou *highbrow.* O teledrama deveria atingir "todas as pessoas na forma em que eles pudessem entender ou apreciar; os atingiu no nível dramático e emocional"[480]. Wolper prosseguiu na sua réplica à crítica especializada apontando que "*Raízes* foi projetado para atingir uma grande audiência de televisão, não um pequeno grupo sofisticado de intelectuais que queriam aumentar o seu conhecimento sobre a 'situação da escravidão na América'"[481].

O aumento do interesse por genealogia, tendência que já se verificava entre a própria população afro-americana, se expandiu para outras comunidades étnicas do país. Consultas para usar as dependências do Arquivo Nacional dos Estados Unidos com o objetivo de efetuar pesquisas genealógicas aumentaram cerca de 40% após a veiculação da minissérie e o número de cartas para a

---

[478] O termo *middlebrow* faz referência a um tipo de arte facilmente acessível, geralmente relacionada à literatura de caráter sentimental e emocional. É a posição intermediária entre a arte mais baixa (*lowbrow*) e uma manifestação artística mais sofisticada (*highbrow*). Para uma discussão a respeito desses três níveis intelectuais ver: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 37.

[479] WHY "ROOTS" HIT HOME. *Time*, 4 fev. 1977. p. 71.

[480] TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978. p. XIII. (Trad. do Autor). No original: "it spoke to all people in a form that they could understand and appreciate; it reached them on a dramatic and emotional level".

[481] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* was designed to reach a large television audience, not a small sophisticated group of intellectuals who wanted to increase their knowledge of 'the slave situation in America'".

instituição triplicou[482]. A expansão da influência da narrativa de Alex Haley para além da comunidade afro-americana tornava concreto um de seus maiores desejos na feitura de *Raízes* que era apresentar uma história de apelo universal. Essa obsessão com a genealogia e as origens ancestrais também acabou desviando a atenção de discussões mais aprofundadas sobre o passado escravista e o racismo ainda persistente na sociedade americana. Leslie Fishbein pontua que o próprio Alex Haley se engajou nesta febre genealógica:

> O interesse pela genealogia pode muito bem ter eclipsado a preocupação com a escravidão para muitos espectadores. Significativamente, quando o próprio Haley apareceu no *The Tonight Show* após a transmissão de *Raízes*, ele não queria discutir a escravidão ou seus males, mas parecia obcecado com a genealogia e com a noção de que os negros poderiam ser integrados à sociedade americana porque também tinham famílias.[483]

Como exposto até aqui, a adaptação televisiva do romance de Alex Haley foi fundamental para que sua obra alcançasse uma inegável importância social. Pode-se afirmar que os sentidos produzidos pelo livro ganham uma dimensão muito mais aprofundada por meio da narrativa televisiva. E foi justamente esse aspecto de fenômeno cultural que fomentou uma investigação mais detalhada, principalmente por meio da imprensa, sobre as alegações de veracidade documental e histórica da narrativa. Poucos meses depois da exibição da minissérie. Alex Haley começaria a enfrentar uma série de obstáculos relacionados à saga de sua família. Uma série de acusações que levantaram dúvidas sobre suas fontes orais e documentais, além de processos judiciais envolvendo plágio emergiriam a partir do enorme sucesso da adaptação televisiva. Tais aspectos impingiram ao livro um caráter bastante controverso a despeito de seu enorme pioneirismo. Estes aspectos e os debates a respeito da fundamentação histórica e do problemático processo para a confecção da narrativa serão detalhados como capítulo que segue.

---

[482] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 281.

[483] Ibidem, p.281. (Trad. do Autor). No original: "The interest in genealogy may well have eclipsed the concern with slavery for many viwers. Significantly, when Haley himself appeared om The Tomnight Show following the broadcast of Roots, he did not want to discuss slavery or its evils but instead appeared obsessed with genealogy and with the notion that blacks could be integrated into American society because they too had families."

CAPÍTULO 5 - *RAÍZES* E OS EMBATES DA POLARIZAÇÃO CRÍTICA

5.1 As controvérsias de um marco cultural

Após a publicação de *Raízes* e o enorme sucesso do romance e de sua adaptação televisiva, algumas falhas presentes no processo de pesquisa e escrita da obra de Alex Haley começaram a se tornar públicas. Tais revelações aprofundaram alguns questionamentos sobre a veracidade de alguns de seus achados documentais e sua recriação histórica, além de ameaçarem sua reputação como jornalista e escritor, exatamente no momento em que ele colhia os louros de seu longo esforço. Esse processo de desconstrução e desvalorização da obra e de seu autor não se restringiu ao período imediatamente posterior a seu sucesso, pois, a despeito de sua enorme presença no imaginário público estadunidense, persistiu durante algumas décadas e, de certa forma, chegou aos dias atuais.

Em linhas gerais, é possível afirmar que a obra de Haley desde sua concepção orbitou entre os campos da ficção e do registro historiográfico. Durante o processo de escrita de *Raízes*, em uma de suas correspondências com seu editor Murray Fisher, o escritor levantou algumas dúvidas sobre a manutenção de uma descrição de Juffure presente no esboço do livro, que não tinha respaldo na literatura e na documentação sobre a Senegâmbia colonial. Matthew F. Delmont cita esse importante documento, uma carta de 6 de agosto de 1971, em que o autor afirma:

> Acho que a melhor proposta é criar o nome de uma aldeia fictícia como o local de nascimento e criação de Kunta…E daí, na parte final, discretamente falar sobre os elementos do livro que o leitor acabou de ler, dizer que isso foi feito, um nome fictício… Simplesmente porque existiam várias aldeias em que haviam Kintes… e esse livro é um símbolo delas; como aspira a ser um símbolo de todas as aldeias da Gâmbia; aliás, de todas as aldeias da África Ocidental, de onde os escravos foram levados.[484]

Essa afirmação clara sobre a caracterização simbólica de Juffure – ou até mesmo da própria narrativa como um todo – poderia ter evitado uma série de críticas e inquirições que a obra recebeu em sua avaliação crítica. A mais famosa delas ocorreu, no entanto, por meio de uma reportagem publicada pelo jornal *Sunday Times* de Londres em 10 de abril de 1977. O texto de duas páginas

[484] HALEY, Alex. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 189. (Trad. do Autor). No original: "I think the very best move is to create a fictional village name for Kunta to be born and reared in…The, in the final section, of low key telling about the components of the book the reader has just read, say that this was done, a fictional name…sheerly because there were the several villages where there were Kintes…and this book is symbolic of them; as it aspires to be symbolic of all of the Gambia villages, and for that matter all of the West Africa villages, from which slaves were taken."

produzido pelo repórter investigativo Mark Ottaway acusava o escritor de ter inventado as descobertas de sua pesquisa na Gâmbia. Ottaway viajou ao país para escrever sobre o aumento do interesse turístico em Juffure depois do sucesso do livro e da minissérie e em suas investigações percebeu que a própria história de Kunta Kinte parecia bastante questionável. O repórter esteve durante uma semana no país da África Ocidental e confirmou os questionamentos presentes em algumas críticas ao romance sobre a representação de Juffure como uma localidade pitoresca e isolada. A crítica publicada no jornal londrino, por sua vez, afirmava que a aldeia havia sido na verdade um importante entreposto colonial com relevante presença europeia no período retratado no livro, como já mencionado nesta análise. O jornalista também destacou o interesse das autoridades locais em fornecer a Alex Haley as fontes de informação que ele buscava para confirmar sua pesquisa e narrativa.

Em entrevistas com locais, Ottaway percebeu rapidamente que o *griot* não era uma fonte confiável:

> O elo vital na alegação de Haley de ter traçado essa ascendência a Kunta Kinte e Juffure foi fornecido por um homem de notória falta de confiabilidade que sabia de antemão o que Haley queria ouvir e que posteriormente deu uma versão totalmente diferente da história.[485]

A reportagem também revelou que Fofana não era filho de um *griot* e nem possuía as credenciais da tradição local para tal posição:

> Kebba Fofana nasceu de fato para um trabalho hereditário bem diferente em Juffure. Seu pai foi um Imã (sacerdote muçulmano) da aldeia, função normalmente passada ao filho mais velho. No entanto, os aldeões se recusaram a aceitar Kebba Fofana como seu Imã quando seu pai morreu. Eles achavam que ele não possuía suficiente erudição corânica nem fibra moral suficiente para ser digno do cargo.[486]

Ottaway confirmou na reportagem que Bakary Sidibe, o arquivista gambiano auxiliar de Haley no país, havia informado ao escritor sobre o fato de Kebba Fofana não ser um *griot* e também que "seus dias de juventude foram gastos mais na semeadura de aveia selvagem do que

---

[485] OTTAWAY, Mark. Tangled Roots. *The Sunday Times*, 10 abr. 1977. p. 17 (Trad do Autor). No original: "The vital link in Haley's claim to have traced this ancestry to Kunta Kinte and Juffure was provided by a man of notorious unreliability who knew in advance what Haley wanted to hear and who subsequently gave a total different version of the tale."

[486] Ibidem, p.17. (Trad. do Autor). No original: "Kebba Fofana was in fact born to a quite different hereditary job in Juffure. His father has been Imam (muslim priest) of the village, a function normally passed on the eldest son. However, the villagers had refused to accept Kebba Fofana as their Iman when his father died. They felt he possessed neither sufficient Koranic scholarship nor sufficient moral fiber to be worthy of the post."

estudando"[487]. O jornalista britânico continuou sua pesquisa por arquivos locais, mas não encontrou qualquer registro que confirmasse a presença do *Lord Ligonier* na foz do rio Gâmbia nas datas mencionadas por Haley. Também não foi encontrada nenhuma referência a qualquer habitante ancestral da aldeia que tenha sido capturado por traficantes de escravos, a não ser a menção frequente ao nome de Kunta Kinte que se tornou uma figura local importante justamente após a visita de Haley e o sucesso de sua história.

Como já mencionado, muitas das descobertas de Ottawa que vieram a público nesta reportagem foram posteriormente confirmadas pelo historiador Donald R. Wright e pelo antropólogo David P. Gamble. A insistência de Alex Haley em atestar a veracidade de seus achados documentais (inclusive no que tange ao depoimento do *griot* Kebba Fofana) e a própria classificação da obra como um livro de não-ficção tornavam o questionamento mais incisivo. Ottaway afirmou que havia uma alta probabilidade de que Kunta Kinte talvez não tenha sido enviado como escravizado para a América e que, se foi, isso ocorreu muitos anos depois da data fixada por Haley. A publicação da reportagem deu início a um processo de desconstrução da importância da obra de Haley que, ao menos naquele momento, não causou danos à popularidade da obra literária e televisiva.

Em 12 de abril, dias depois da publicação da reportagem de Mark Ottaway, Haley estava em Londres para divulgar a publicação de sua obra na Inglaterra e deu uma entrevista ao *The Times*. Ele aproveitou a ocasião para responder às acusações de Ottaway:

> Passei 12 anos preparando este livro [...] E eu me sinto ofendido por qualquer pessoa obviamente oportunista que passa sete dias na África para em seguida escrever uma história que procura manchar a pesquisa mais profunda, rigorosa e honesta que eu poderia fazer, considerando os materiais com os quais tive que trabalhar.[488]

O escritor afirmou, na breve entrevista, que Ottaway era um oportunista e que nenhum dos críticos do livro havia questionado a autenticidade da narrativa que dava base à história, como fez o repórter. Para ele, o dano maior era o fato de que a atenção de todos se voltava agora para a polêmica envolvendo a autenticidade de *Raízes*. A mesma reportagem do *The Times* afirmava que Mark Ottway negou ter premeditado a ida ao país africano com a intenção de investigar e colocar

---

[487] OTTAWAY, Mark. Tangled Roots. *The Sunday Times*, 10 abr. 1977. (Trad. do Autor). No original: "His young days were spent more in sowing wild oats than in studying".

[488] HALEY, Alex. Sticking pins into a best-seller. *The Times*, 12 abr. 1977. (Trad. do Autor). No original: "I spent 12 years doing this book [...] And I resent any person who is obviously spending seven days in Africa and then writing a story which seeks to blemish the deepest, strictest, most honest research I could do, given the materials I had to work with."

em dúvida a seriedade da pesquisa e das fontes utilizadas pelo escritor estadunidense para construir sua narrativa.

Haley não discordou do fato de que seu livro provavelmente apresentava alguns erros e que muitos deles foram resultados da orientação equivocada recebida no decorrer do trabalho de pesquisa realizado no país africano. Em suas alegações ele afirmou que na Gâmbia a desconfiança nas mais variadas fontes era generalizada. Por isso, ele optou por escolher aquela que, em sua opinião, era a mais plausível. Em relação à caracterização bucólica de Juffure, ele afirmou que foi proposital, pelo caráter simbólico que procurava imprimir à terra natal de Kunta Kinte. Para justificar a decisão por tais opções, declarou que os negros "precisam de um lugar chamado Éden…Eu queria retratar nossa cor original em seu estado puro, e sei que esse é um retrato justo."[489]

A insistência de Haley em manter um discurso de objetividade sobre a cronologia inicial e sobre alguns elementos de sua pesquisa na África forneceu munição para seus críticos e detratores. O historiador Robert J. Norrell sintetiza essa percepção:

> A alegada exposição de *Raízes* por Ottaway dificilmente representaria uma evidência que minasse toda a história das origens ancestrais de Haley na Gâmbia. Haley provavelmente impôs sua ideia sobre a cronologia àqueles que o ajudaram em Bathurst, mas a história da família forneceu pistas plausíveis de que em algum momento do passado um africano do clã Kinte foi levado à escravidão e acabou na Virgínia. Mas, ao insistir em um relato tão específico, ele se abriu à condenação mesmo que parte desse relato não fosse literalmente verdadeiro. Repórteres normalmente se empenham em um padrão de pura verdade objetiva, assim como a maioria dos acadêmicos. Para esses críticos, alguns erros de fato condenaram todo o trabalho. Mas Haley estava tentando contrariar a imagem ocidental da África como incivilizada e sem cultura ou moralidade. Ainda assim, mesmo os críticos acadêmicos simpatizantes de Haley acharam um erro retratar a aldeia [de Juffure] de forma imprecisa.[490]

---

[489] HALEY, Alex Apud NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 179. (Trad. do Autor). No original: “need a place called Eden… I wanted to portray our original color in its pristine state, and I know it is a fair portrayal”.

[490] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 179. (Trad. do Autor). No original: "Ottaway’s alleged exposure of Roots hardly amounted to evidence that undermined the whole story of Haley’s ancestral origins in the Gambia. Haley probably had imposed his idea about chronology on those aiding him in Bathurst, but the family story provided plausible leads that at some point in the past an African of the Kinte clan had been taken into slavery and ended up in Virginia. But by insisting on such a specific account, Haley had opened himself to condemnation if even some of that account was not literally true. Newspaper reporters typically strived for a standard of pure objective truth, as did most academics. To such critics, a few mistakes of fact damned the whole work. But Haley was trying to counter the West’s image of Africa as being uncivilized and without culture or morality. Still, even academic critics sympathetic to Haley thought it was a mistake to depict the village inaccurately."

Logo após a reportagem de Mark Ottaway, Alex Haley organizou uma viagem de retorno à Gâmbia em uma iniciativa que era parte de um esforço para contornar eventuais prejuízos oriundos das acusações do jornalista.[491] As autoridades do país também demonstraram preocupação com a repercussão da reportagem do jornalista britânico já que o aumento do turismo local poderia ser afetado por essa propaganda negativa. Essa viagem, bastante distinta das anteriores, foi um grande evento para o país africano. Cerca de cinquenta pessoas faziam parte da comitiva, entre eles seus irmãos Julius e George, além de jornalistas e fotógrafos. Juntaram-se a eles as autoridades da embaixada americana e membros da imprensa gambiana e senegalesa.

Em uma conferência de imprensa na Gâmbia, ele reiterou que de fato era descendente direto de um homem originário de Juffure chamado Kunta Kinte e reafirmou a licença poética na recriação da aldeia original de seu ancestral.[492] A viagem foi tema de reportagem de capa das revistas *People* e *Ebony*. A reportagem da revista *Ebony* não cita a controvérsia gerada por Mark Ottaway. Já à revista *People*, Haley novamente declarou que sua obra era uma mescla de fatos históricos e recriações ficcionais. O escritor voltou a tornar pública sua indignação com a reportagem publicada no *Sunday Times*, reforçando que a narrativa de *Raízes* não representava apenas a história de sua família: "Não acho que essa seja somente a história de minha família; é a saga dos negros americanos. Se eu não criticá-lo, todos dirão que negros não têm história."[493] Em mais um endosso de seu objetivo em criar um símbolo mitológico para os afro-americanos, ele afirmou: "A minha gente precisa de uma Plymouth Rock".[494] Ao retornar da África, em meio à polêmica, Haley foi informado de que havia sido premiado com um Prêmio Pulitzer especial.

Desde o início do projeto, quando *Raízes* ainda era *Before This Anger*, Alex Haley enxergava sua criação como um produto com alto potencial lucrativo, fato atestado pelas declarações presentes na correspondência com seu agente literário, sua advogada Lou Blau e os produtores da minissérie. O sucesso da obra surpreendeu o escritor e rendeu a ele uma boa quantia em dinheiro e um período de certo prestígio. Esse aspecto de sucesso comercial editorial e audiovisual, no entanto, também teve efeitos colaterais danosos. O primeiro deles foi a percepção de uma preocupação central do escritor em obter sucesso financeiro com sua obra, algo que foi utilizado por seus detratores em

---

[491] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 189

[492] DARNTON, John. Haley, Assailing Critic, Says 'Roots' Is Sound. *The New York Times*. New York, 19 abr. 1977. Disponível em: https://www.nytimes.com/1977/04/19/archives/haley-assailing-critic-says-roots-is-sound.html Acesso em: 14 mar.2021.

[493] HALEY, Alex Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 188. (Trad. do Autor). No original: "I don't think this is just my family story; it's a saga of American blacks. If I don't put him down, everyone can say blacks have no history."

[494] Ibidem, p.188. (Trad. do Autor). No original: "My people need a Plymouth Rock".

alguns dos ataques mais agudos que sofreu. Houve também críticas de especialistas sobre o aspecto de *commoditização* do passado traumático da escravidão, sobretudo no caso do teledrama.

O segundo aspecto foram algumas batalhas jurídicas enfrentadas pelo escritor. A mais emblemática delas dizia respeito a uma acusação de plágio, o que acabou por abalar sua reputação e transformar *Raízes* em um produto cultural controverso, ainda que bastante significativo e relevante na história dos Estados Unidos.

Logo após a polêmica relativa à publicação da reportagem de Mark Ottaway, Haley foi informado que a poetisa e romancista Margaret Walker havia aberto dois processos contra ele alegando que o escritor havia plagiado parte de sua obra. Walker afirmou em sua ação legal que "dois terços de *Raízes* haviam sido baseados em *Jubilee* e seu ensaio *How I Wrote Jubilee*".[495] O livro da escritora, publicado em 1966, é um romance histórico que se passa na Geórgia e em algumas partes do Alabama durante a Guerra Civil Americana, compreendendo um período de tempo bem mais curto do que a longa narrativa geracional de Haley. *Jubilee* também mescla história e ficção, pois se trata de obra baseada nas memórias da bisavó de Walker, Margaret Duggans Ware Brown. A romancista sempre destacou, no entanto, a proeminência do caráter ficcional da obra. Margaret Walker levou um longo período, quase duas décadas, para concluir seu livro, que também foi sua tese de doutorado na Universidade de Iowa.

O juiz Martin Frankel, da corte distrital de Nova York, considerou as alegações de plágios apontadas por Walker como improcedentes:

> Muitas das semelhanças alegadas são baseadas em questões de fatos históricos ou contemporâneos. Nenhuma reivindicação de proteção de direitos autorais pode surgir do fato de que o autor escreveu sobre tais itens históricos e factuais, mesmo se presumirmos que Haley foi alertado sobre os fatos em questão ao ler *Jubilee*.[496]

O historiador Robert J. Norrell qualifica *Jubilee* como um ótimo romance que apresenta uma variedade de detalhes sobre a sociabilidade do povo e a cultura negra do Sul, além de sua trama

---

[495] PARRY, Tyler D. The politics of plagiarism: Roots, Margaret Walker and Alex Haley. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 47. (Trad. do Autor), No original: “she claimed that two thirds of Roots was collective based on *Jubilee* and her essay, “How I wrote *Jubilee*.”

[496] FRANKEL, D. J. Margaret Walker ALEXANDER, Plaintiff, v. Alex HALEY, Doubleday & Company, Inc., and Doubleday Publishing Company, Defendants. 460 F. Supp. 40 (S.D.N.Y. 1978). Disponível em: https://cyber.harvard.edu/people/tfisher/IP/1978%20Alexander%20Abridged.pdf . Acesso em: 25 abr. 2022. (Trad. do Autor). No original: "Many of the claimed similarities are based on matters of historical or contemporary fact. No claim of copyright protection can arise from the fact that plaintiff has written about such historical and factual items, even if we were to assume that Haley was alerted to the facts in question by reading *Jubilee*."

envolvente.[497] A principal justificativa de Walker era que seu romance fora o primeiro a apresentar o período da escravidão e seu aspecto cotidiano a partir do ponto de vista do escravizado, o que alegadamente serviu de modelo para Alex Haley criar parte de sua narrativa. Entre as alegações da escritora estavam diversas passagens que descreviam, nos dois livros, costumes comuns dos escravizados, como, por exemplo, o ritual de pular a vassoura em cerimônias de casamento. Além disso, o processo menciona diversos eventos similares do cotidiano escravista que também se encaixam mais propriamente na categoria dos fatos históricos de conhecimento público do que na de apropriação intelectual. Em setembro de 1978 o caso foi arquivado.

Imediatamente após a abertura da ação jurídica de Margaret Walker, o romancista, folclorista e antropólogo Harold Courlander entrou com outra ação contra Alex Haley, também acusando o escritor de plágio. Courlander alegava que *Raízes* apresentava vários trechos muito similares a passagens de seu romance *The African*, publicado em 1967. De origem judaica, Courlander desenvolveu uma série de pesquisas na área do folclore e história oral, com foco especialmente nas culturas afro-americana, afro-caribenha e nativoamericana. *The African* conta a história do jovem Hwesuhunu, que é capturado de sua terra natal na África por traficantes franceses, enfrenta os tortuosos desafios da travessia atlântica e é vendido como escravo na América. Ele desembarca na ilha de Santa Lucia e depois termina sendo vendido para uma *plantation* na Geórgia.

Ao assistir a minissérie, Courlander avaliou que alguns trechos de diálogos e do enredo eram bastante parecidos com a narrativa de seu livro. Em uma correspondência com seu editor, expressou suas preocupações com o possível plágio e também demonstrou o desejo de se aproveitar do sucesso do livro de Haley:

> Há o livro de Haley, *Raízes*, vendendo tão rápido que eles não conseguem monitorar. Mas, onde está *The African*, que antecipou *Raízes* em dez anos? Eu reli *The African*. Há muitas semelhanças que não podem escapar a quem leu os dois. Quaisquer que sejam as qualidades literárias do livro de Haley, tenho certeza de que *The African* pode sobreviver a uma comparação com *Raízes*.[498]

Alguns dos trechos arrolados por Courlander como provas de plágio do romance eram passagens que, mesmo fazendo a descrição de acontecimentos comuns à experiência dos

---

[497] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p.165.

[498] COURLANDER, Harold. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 189. (Trad. do Autor). No original: "There is Haley's book, *Roots*, selling so fast they can't keep track of how many. But where is *The African*, which scooped *Roots* by ten years? I have reread *The African*. There are many similarities that can't escape anyone who has read both. Whatever the literary qualities of the Haley book, I'm certain that The African can survive a comparison with *Roots*.

escravizados, apresentavam alguma similaridade. Embora tenha reunido cerca de noventa e oito trechos que ele julgava similares a passagens de *The African*, o escritor detalhou quatro exemplos de excertos cuja semelhança apontava que Haley havia copiado parte de seu livro.[499] Diferentemente da ação movida por Margaret Walker, o processo envolvendo Harold Courlander foi bastante exaustivo para Alex Haley e representou um duro golpe na credibilidade de sua obra e na sua reputação como escritor. O escritor alegou que nunca havia lido o livro de Courlander e tal afirmação deixou o juiz Robert Ward, responsável pelo caso, bastante surpreso. De fato, um exemplar de *The African* havia sido entregue a Haley em 1970 por Joseph Bruchac, um professor de inglês que deu aulas em Gana e conhecia Harold Courlander pessoalmente.[500] George Sims, assistente de pesquisa de Haley, também afirmou que nunca havia lido *The African*.

O juiz Ward demonstrava, a cada sessão do julgamento, que não era simpático ao escritor e estava disposto a condená-lo. Antes do veredito final, no entanto, as partes firmaram um acordo no qual o escritor concordava em pagar a Harold Courlander a quantia de US$650.000,00 para encerrar o caso. A rede ABC preparava o lançamento da minissérie *Raízes, a Nova Geração* e Haley buscava mitigar o impacto negativo que a cobertura de um caso como aquele poderia provocar. Ao firmar um acordo com Harold Courlander, no entanto, Alex Haley terminava por dar razão, perante o público, às alegações de plágio do autor de *The African*. Essa acusação, aliada à reportagem de Mark Ottaway, começava a imprimir em *Raízes*, e consequentemente a seu autor, uma marca bastante controversa de desonestidade intelectual.

Nestes dois processos jurídicos enfrentados por Alex Haley, emergem alguns pontos interessantes que fazem referência a aspectos da estrutura das relações sociais e raciais nos Estados Unidos. É interessante notar que, no desenrolar das ações jurídicas envolvendo narrativas sobre o passado escravista, elementos do racismo estrutural do país se revelam ora de maneira sutil ora de modo bastante evidente.

Na ação envolvendo Harold Courlander, por exemplo, a atuação do juiz Robert Ward se destacou pela pronunciada intolerância em relação às alegações do escritor que, a despeito de suas contradições e na visão de testemunhas do caso, ultrapassou a isenção esperada da justiça. Robert J. Norrell descreve a mais polêmica delas, a qual revela uma analogia curiosa entre a estruturas de poder das hierarquias sociais e a representação narrativa criada por Haley:

---

[499] DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 190.
[500] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 189.

> Ele estabeleceu um padrão no qual Haley tinha que provar que havia obtido um trecho de outro lugar que não de Courlander – na verdade, que ele era culpado de violação de direitos autorais até que pudesse comprovar sua inocência. Várias vezes Ward insinuou que Haley havia "limpado" suas anotações – ou seja, as reescreveu para retirar passagens copiadas. Em reuniões privadas com advogados, Ward deixou claro que achava que "Haley não poderia ter escrito isso". Os advogados que ouviram essa afirmação entenderam que isso significava que ele não achava que um homem negro pudesse ter feito algo tão poderoso ou tão bom e que ele devia ter plagiado o livro. Um advogado observando o julgamento disse: "O juiz Ward é o senhor e Alex é Toby".[501]

Como já foi dito, os processos de plágio geraram críticas e várias reservas em relação à obra de Alex Haley, notadamente nos círculos acadêmicos literários. O especialista em teoria literária David Chioni Moore aponta que essas acusações de plágio explicam a longa exclusão de *Raízes* do cânone acadêmico e também pontua que essa justificativa não parece convincente para endossar tal silenciamento:

> O plágio também faz pouco sentido como conceito para muitas formas narrativas, desde a *Ilíada* e a *Odisseia* até a *Chanson de Roland* e o épico *Sundiata* do Velho Mali. O chamado plágio tem sido caracterizado em outros lugares como compilação, imitação, influência, intertextualidade, paródia, pastiche, resistência, intensa leitura equivocada, subversão e tradução, e tem sido atribuído a, entre outros, Brecht, Cervantes, Coleridge, Diderot, Nabokov e Wilde – autores dificilmente silenciados.[502]

Margaret Walker não obteve ganho de causa em seu processo contra o escritor, mas os detalhes de sua ação também são reveladores dessa mesma estrutura em que são evidenciados aspectos importantes do poder econômico e regional, da questão racial e das hierarquias sociais e de gênero nos Estados Unidos. Em um interessante estudo sobre esse processo, geralmente ignorado por pesquisadores da obra de Alex Haley, o historiador Tyler D. Parry analisou documentos do caso e o diário pessoal da escritora para apontar que não havia muita diferença entre as alegações de

---

[501] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 194 . (Trad. do Autor). No original: "He set a standard that Haley had to prove that he had gotten a passage from somewhere other than Courlander – in effect, that he was guilty of copyright infringement until he could demonstrate his innocence. Several times Ward insinuated that Haley had "cleaned up" his notes – i.e., rewritten them to take out copied passages. In private meetings with lawyers, Ward made clear that he thought "Haley could not have written this." Lawyers hearing this understood it to mean that he did not think that a black man could have done something so powerful or so successful and that he must have stolen the book. A lawyer observing the trial said: "Judge Ward is the master and Alex is Toby."

[502] MOORE, David Chioni. Routes. *Transition*, n. 64, 1994, p. 9. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2935303. Acesso em: 1 set. 2021. (Trad. do Autor). No original: "Plagiarism, too, makes little sense as a concept for many narrative forms, from the Iliad and Odyssey to the Chanson de Roland and the Sundiata epic of Old Mali. So-called plagiarism has been else- where characterized as compilation, imitation, influence, intertextuality, parody, pastiche, resistance, strong misreading, subversion, and translation, and has been attributed to, among others, Brecht, Cer- vantes, Coleridge, Diderot, Nabokov, and Wilde-hardly silenced authors."

Courlander e Walker. Ambas se encaixam no mesmo padrão de descrições comuns a eventos e situações vividas por escravizados na África, na travessia atlântica ou na rotina das *plantations* do Velho Sul. Por ter rapidamente perdido a causa na justiça, Walker "suspeitava em particular que sua rápida conclusão estava envolta na política social americana que favorecia os homens brancos sobre as mulheres negras."[503]

De formação intelectual marxista, Walker denunciava o controle social do capitalismo financeiro no país que entrelaçava racismo, sexismo e regionalismo (nas diferenças sociais entre o Sul e Norte) para o benefício de poucos. Ela reforçava que os interesses comerciais resultaram em sua derrota no tribunal. A escritora também criticava Alex Haley por "se submeter voluntariamente à estrutura corporativa que aprisionava os escritores negros" exemplificada em seus acordos com a Doubleday ou à rede ABC na adaptação televisiva de seu romance[504]. Tyler D. Parry aponta que, mesmo perdendo sua ação, ela se considerava vitoriosa por se ver livre "dos tentáculos dos capitalistas do norte que vitimizam afro-americanos ingênuos dispostos a vender suas almas."[505]

Para ilustrar algumas das considerações pertinentes de Margaret Walker, em março de 1977 Alex Haley havia processado a editora Doubleday. As acusações do autor se fundamentavam nos altos lucros obtidos pela editora com os direitos para uma versão de livro de bolso de *Raízes* após a aquisição da Dell Publishing, empresa para qual os direitos para a edição de bolso haviam sido vendidos. O escritor obtinha uma margem pequena dos lucros advindos destas vendas. Na documentação sobre o processo ele descreve sua percepção:

> Como proprietários da Dell, eles arrecadariam noventa e cinco por cento do que eu suei 12 anos para produzir para eles. Isso é pior do que a meação... eu produzo a colheita. Corporações não escrevem livros. Autores, sim.[506]

É interessante notar a aproximação entre a situação do escritor face o caráter explorador da corporação editorial e a dinâmica de trabalho da *plantation*, seja na escravidão ou na servidão a que

---

[503] PARRY, Tyler D. The politics of plagiarism: Roots, Margaret Walker and Alex Haley. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 47. (Tradução do Autor). No original: "suspected that his speedy conclusion was wrapped within American social politics that favored white men over black women."

[504] Ibidem, p. 47 (Trad. do Autor). No original: "of willingly submitting to the corporate structure that entrapped black writers."

[505] Ibidem, p.48 (Trad. do Autor). No original: “from the tentacles of northeastern capitalists who preyed on naive African Americans willing to sell their souls.”

[506] HALEY, Alex. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 186. (Trad. do Autor). No original: "As owners of Dell, they would gross ninety-five percent of what I sweated 12 years to produce for them. That's worse than sharecropping…I produce the crop. Corporations do not write books. Authors do."

ex-escravizados foram submetidos após a Emancipação. Pode-se verificar que, mesmo buscando adequar-se às prerrogativas mercadológicas para a criação e concretização de sua obra literária, Alex Haley não deixava se ser vítima e instrumento dessa mesma estrutura que permitiu o gigantesco alcance que sua obra atingiu, principalmente após a adaptação para a mídia audiovisual.

O sucesso de sua obra despertou a sequência de críticas e objeções recebidas pelo autor por conta da grande exposição. Ao mesmo tempo, esse sucesso também possibilitou o acesso a uma ampla defesa jurídica ou pública fornecido pelas mesmas instituições que transformaram a obra em um produto cultural de massa altamente lucrativo. *Raízes* foi um empreendimento cheio de contradições, como a própria história e os mecanismos do racismo estrutural nos Estados Unidos.

Após a morte de Alex Haley, em fevereiro de 1992, as polêmicas sobre a veracidade de sua pesquisa e as controvérsias envolvendo o processo por plágio voltaram à arena pública, depois de um longo período de ostracismo do autor e de sua obra no cenário cultural dos Estados Unidos. Logo depois da aquisição de parte de seu arquivo pessoal pela biblioteca da Universidade do Tennessee e a disponibilização pública desses documentos, o jornalista Philip Nobile escreveu um artigo com a clara pretensão de expor o escritor. Publicado na *Village Voice* em fevereiro de 1993, exatamente um ano após a morte de Haley, o texto – fundamentalmente uma reportagem de assassinato de reputação – listou uma série de erros e atitudes não profissionais na carreira do escritor. As críticas abarcavam sua atuação na imprensa, o processo de pesquisa, escrita e publicação de *Raízes* e até mesmo sua atuação posterior ao sucesso da empreitada.

Nobile inicia seu texto abordando a reação do escritor ao processo de plágio aberto por Harold Courlander em 1978. A natureza acusatória do artigo já se manifesta nos primeiros parágrafos: "Embora a oculta vida privada de Haley fosse desajustada e sua carreira repleta de promessas não cumpridas (como a que fez a Betty Shabazz sobre entregar os direitos da *Autobiografia* de seu marido), sua imagem pública era nobre, heroica, até santificada"[507]. O jornalista aponta que o processo de plágio era apenas uma das várias transgressões efetuadas pelo

[507] NOBILE, Philip. Uncovering Roots. *The Village Voice*, 23 fev. 1996. p. 32 (Trad. do Autor). No original: "Though Haley's hidden private life was untidy, and his career strung with broken promises (like the one to Betty Shabazz about turning over his rights to her husband's *Autobiography*...) his public image was noble, heroic, even sainted."

autor, afirmando que *Raízes* era um empreendimento fraudulento, um "Pildown[508] de genealogia, uma pirâmide de pesquisas falsas."[509]

Em relação à reportagem de Mark Ottaway, Nobile confirmou as alegações do jornalista do *Sunday Times* de Londres. Ao consultar a transcrição da gravação da primeira visita de Haley a Juffure, ele encontrou algumas contradições com o que está registrado no romance. Segundo o artigo, os eventos ocorridos nessa visita foram encenados e Ebou Manga informou a Nobile que a cronologia dada a ele por Haley era bastante imprecisa.[510] Nobile também afirmou categoricamente que Haley não era o autor das partes do livro que detalham o contexto africano. Ele entrevistou Murray Fisher que reafirmou que o escritor havia trabalhado a partir de trechos editados por ele, muito embora os créditos de autoria da obra tenham se mantido exclusivamente atribuídos a Haley. Para sustentar o argumento, o jornalista apontou ter localizado, entre os documentos de Haley, "um maço de 50 a 75 páginas manuscritas em uma pasta marcada 'Fisher Edited Copy' nos arquivos de Knoxville indicando que Fisher reduziu o grau de sua colaboração."[511]

O artigo não se limita apenas a ataques a *Raízes*, mas à própria figura pública de Alex Haley. No bojo da recepção crítica e dos debates provocados pelo lançamento do longa metragem *Malcolm X* (1992), de Spike Lee, baseado na *Autobiografia*, o jornalista também insistiu em apontar o trabalho de edição de Murray Fisher como fundamental para o sucesso do livro. Outro elemento de sua denúncia era denúncia da existência de capítulos omitidos na versão final da *Autobiografia* como prova de mais uma das promessas não cumpridas pelo escritor em relação ao líder do nacionalismo negro.[512]

O artigo de Philip Nobile, embora tenha reacendido temporariamente as polêmicas envolvendo *Raízes*, e de certa forma aprofundado o seu já corrente ostracismo no mundo acadêmico, não provocou nenhuma indignação maior contra Haley e sua obra no grande público. Como afirma Robert Norrell, "milhões de americanos foram educados e ficaram comovidos emocionalmente com *Raízes* e eles simplesmente não queriam ver o significado da obra destruído

---

[508] O jornalista faz referência ao Homem de Piltdown, uma fraude científica criada a partir dos fragmentos de um crânio e de uma mandíbula encontrados na vila de Piltdown, na Inglaterra. Segundo especialistas da época destes achados, os fragmentos fossilizados seriam de uma espécie desconhecida de homem primitivo. A fraude mencionada foi constatada em 1953.

[509] NOBILE, Philip. Uncovering Roots. *The Village Voice*, 23 fev. 1996. p. 32. (Trad. do Autor). No original: "a Piltdown of genealogy, a pyramid of bogus research."

[510] NOBILE, Philip. Uncovering Roots. *The Village Voice*, 23 fev. 1996. p. 34.

[511] Ibidem, p. 38. (Trad. do autor). No original: "a sheaf of 50 to 75 manuscript pages in a folder marked 'Fisher Edited Copy' at the Knoxville archives indicates that Fisher downscaled the degree of his collaboration."

[512] Ibidem, p. 35.

por um assassinato de reputação."[513] Uma nova leva de ataques a Haley realizada por Nobile em 2002 no site *History News Network* colocaram em dúvida a própria credibilidade do jornalista por conta de sua insistência em acusar o escritor dez anos após sua morte.

5.2 As evidências documentais da História versus a criação ficcional

Alex Haley não era um historiador profissional e tampouco havia sido treinado na prática da pesquisa documental em sua carreira profissional. A maior parte do trabalho em arquivos e as análises documentais relacionadas ao processo de criação de *Raízes* coube a seu amigo George Sims. Assim, a crítica dos pesquisadores profissionais se fundamentou tanto na falta de cuidado na prática da criação narrativa a partir da pesquisa documental quanto no fato de que o autor e mensagem publicitária de sua obra insistiram em qualificá-la como não-ficção (pelo menos na narrativa que serviu de espinha dorsal para a imaginação criativa).

No que diz respeito à porção africana de *Raízes*, já mencionamos que o historiador Donald R. Wright analisou a questionável decisão de sustentar a genealogia dos Kintes apresentada no romance a partir de uma única fonte oral, apontando a série de erros do escritor nessa reconstrução genealógica. O antropólogo David P. Gamble também refez parte do percurso de pesquisa de Haley para a criação da Juffure paradisíaca representada no romance e na sua versão televisiva. A empreitada de Gamble confirmou equívocos já expostos pela reportagem de Mark Ottawa e pelo artigo de Wright, além de adicionar alguns erros relacionados à descrição de aspectos da cultura mandinga local.

Em 1981, três anos após a reportagem do *Sunday Times*, dois historiadores da Universidade do Alabama especializados em pesquisas genealógicas publicaram um artigo na *The Virginia Magazine of History and Biography*. Esse artigo apresentava ressalvas sobre as evidências documentais utilizadas para a composição de personagens e eventos da parte americana de *Raízes*. No texto intitulado *Roots and New Faction: a legitimate tool for Clio?*, Gary B. e Elizabeth Shown Mills apresentam em detalhes várias inconsistências e contradições evidentes da pesquisa de Haley. O texto, fundamentalmente, é uma grande defesa da pesquisa genealógica profissional que busca

[513] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 189. (Trad. do autor). No original: "Millions of Americans had been educated and moved emotionally by Roots, and they simply may not have wanted the work's meaning destroyed by a character assassination.

apontar as falhas do escritor com o objetivo de deslegitimar sua pesquisa e sua narrativa como exemplo de história familiar e investigação genealógica.

Gary B e Elizabeth Mills assinalam que os numerosos erros históricos de *Raízes* foram minimizados nas avaliações e críticas de vários historiadores e outros especialistas, os quais geralmente enfatizavam seu significado simbólico e a proeminência de um caráter fictício da obra. Entretanto, os genealogistas ressaltam a insistente propaganda do livro como uma obra de não-ficção e consideram que isso resulta do exagero presente na publicidade editorial e também da estratégia de divulgação do próprio Alex Haley em suas entrevistas e palestras. Afinal, como já foi demonstrado, o escritor recorrentemente enfatizava o caráter histórico da narrativa ao destacar a pesquisa em arquivos como base de sua criação. A partir das falas do escritor de que havia se debruçado sobre registros administrativos das *plantations*, testamentos e censos, os autores afirmam:

> Na verdade, esses mesmos registros de *plantations*, testamentos e censos citados pelo Sr. Haley não apenas não documentam sua história, mas contradizem toda e qualquer declaração de linhagem afro-americana pré-guerra civil em *Raízes*![514]

Evocando os guias científicos da pesquisa histórica e genealógica e retomando a mesma jornada empreendida por Haley nos arquivos visitados pelo escritor, os historiadores iniciam o seu crivo apontando o primeiro erro na identidade de Kunta Kinte/Toby. A pesquisa demonstrou que o nome do escravizado aparece seis vezes em documentos distintos no período de quatro anos, todos com datas anteriores ao suposto desembarque do africano em Annapolis. Este mesmo Toby, de acordo com os registros, teria morrido em 1782, oito anos antes do nascimento de Kizzi. Os registros também não apontam para a existência de uma esposa de Toby. Menções a datas e descrições de membros da família Waller também não encontram respaldo na documentação.

Considerando que a parte da narrativa relativa ao Condado de Alamance, na Virginia, poderia se adequar à frequente justificativa de Haley de que a história tinha partes menos focadas na evidência histórica e mais representativas de uma narrativa simbólica, os historiadores investigaram os registros referentes à vida familiar no Condado de Caswell, na Carolina do Norte. Tal como a

---

[514] MILLS, Elizabeth Shown; MILLS, Gary B. Roots and the new "faction": a legitimate tool for Clio?. The *Virginia Magazine of History and Biography*, v. 89, n. 1, jan. 1981, p. 6. Disponível em: https://www.historicpathways.com/download/rootsnfaction.pdf Acesso em: 20 dez. 2021. (Trad. do Autor). No original: "In truth, those same plantation records, wills and censuses cited by Mr. Haley not only *fail to document* his story, but they *contradict* each and every pre-civil War statement of Afro-American lineage in *Roots*!"

análise sobre os períodos anteriores, esta pesquisa também revelou uma lista de inconsistências no cotejamento da documentação com a narrativa de *Raízes*.

A descrição de Tom Lea como um *white cracker* não encontra respaldo nos registros, já que a família Lea possuía várias propriedades. Sua esposa também não era estéril e há registros de que o casal teve pelo menos quatro filhos. Os nomes dos escravos pertencentes a Tom Lea diferem completamente da documentação presente nos censos da época. Todos os registros de compra e venda dos escravizados que aparecem no romance não encontram respaldo na documentação consultada pelos historiadores. Também não há nenhuma evidência de uma esposa de Chicken George com o nome de Matilda na documentação analisada. O artigo também demonstra que há contradições, com base nos censos do período do pós-Guerra Civil, na lista de filhos de Irene e Tom Harvey.

Ainda assim, Gary B e Elizabeth Mills apontam que a tradição oral da família de Haley tem certa base legítima: "evidências documentais mostram várias pistas tentadoras que podem apontar a Haley o caminho para o verdadeiro passado de sua família"[515]. A severa revisão crítica do trabalho de pesquisa de Haley feita pelos historiadores, no entanto, parece revelar um inconformismo e certa indignação com a fama que o autor alcançou em falas públicas, entrevistas, palestras e mesmo em círculos da área da pesquisa genealógica. Para o público em geral, e o afro-americano em particular, Alex Haley havia se tornado um especialista informal nesta área, alguém de quem era possível obter orientação para pesquisas similares. O trecho a seguir ilustra o incômodo dos historiadores com esse reconhecimento tendo em vista as falhas apontadas:

> Como obra literária, *Raízes* é sedutora, cativante e profundamente comovente, mesmo em sua simplicidade e em seu estereótipo; mas sua legitimidade como história familiar não foi aceita pelas publicações mais exigentes nesse campo, e é irônico que o historiador profissional que há muito tem condenado o genealogista familiar por padrões indiscriminados e amadores deva agora abraçar como história legítima um trabalho que falha não apenas em relação os mais críticos, mas aos mais básicos padrões de investigação genealógica.[516]

---

[515] MILLS, Elizabeth Shown; MILLS, Gary B. Roots and the new "faction": a legitimate tool for Clio?. The *Virginia Magazine of History and Biography*, v. 89, n. 1, jan. 1981, p. 23. Disponível em: https://www.historicpathways.com/download/rootsnfaction.pdf Acesso em: 20 dez. 2021. (Trad. do Autor). No original: "Documentary evidence dangles several tantalizing clues which may well point for Haley the path to his family's true heritage."

[516] Ibidem, p. 24. (Trad. do Autor). No original: "As a literary work, *Roots* is beguiling, enthralling and throughly heart-wrenching, even in its simplicity and its stereotype; but its legitimacy as a family history has not been accepted by the most discriminating journals within that field, and it is ironical that the professional historian who has long condemned family genealogists for indiscriminate and amateurish standards should now embrace as legitimate history a work which fails not only the most critical but even the most basic standards of genealogical inquiry."

É evidente que se considerarmos as alegações dos anos de pesquisa em arquivos, a natureza factual da história familiar do autor e a classificação de *Raízes* como uma obra de não-ficção, o artigo produzido por Gary B e Elizabeth Mills é importante para apontar os erros de Alex Haley. Erros estes que se situam na própria pesquisa ou na sua declaração frequente e documentada em relação à veracidade de fatos, nomes e eventos descritos em seu romance. Há, no entanto, que se considerar as intenções discursivas dessas avaliações críticas. É necessário localizar de onde elas partem, além da sua alegada impessoalidade no campo da crítica metodológica ou investigativa. Vale observar, então, que no início do artigo, ao introduzir a sua hipótese, os autores lançam a seguinte questão:

> *Raízes* pode ser aceito como um trabalho pioneiro da história da família negra, ou é uma ilusão que encoraja o conhecimento medíocre no campo nascente da genealogia afro-americana e relega a família negra à idade das trevas acadêmicas da qual a genealogia caucasiana já emergiu?[517]

Este trecho é revelador de uma percepção bastante problemática, para não mencionar o seu explícito etnocentrismo, a respeito da pesquisa historiográfica e genealógica. A própria ideia de que uma "genealogia caucasiana" deveria servir como um farol para o caminho a ser trilhado pelos afro-americanos iniciantes na busca por suas origens, se já era equivocada no momento em que a crítica foi feita, soa agora completamente anacrônica. Os autores também parecem defender o frequente ceticismo em relação às fontes orais em seu apego aos pressupostos da escola metódica na reconstrução das linhagens familiares. Se o objetivo foi demonstrar que Haley errara em afirmar a consistência da base documental para a construção de sua narrativa, destrinchando seus erros primários, o artigo cumpriu o seu papel. No entanto, os autores fundamentalmente defendem que a obra de Alex Haley não é relevante para a compreensão do período escravista devido a suas flagrantes limitações metodológicas.

Faz-se necessário, então, apresentar a variada opinião de outros especialistas sobre o significado de *Raízes* para uma consciência pública mais ampla dos afro-americanos a respeito de sua ancestralidade e de uma maior compreensão do período escravista. Em 10 de abril de 1977, no rescaldo da polêmica gerada pela reportagem publicada por Mark Ottaway, o jornal *The New York Times* publicou um artigo apresentando a opinião de renomados historiadores sobre o livro e sobre

---

[517] MILLS, Elizabeth Shown; MILLS, Gary B. Roots and the new "faction": a legitimate tool for Clio?. The *Virginia Magazine of History and Biography*, v. 89, n. 1, jan. 1981, p. 4. Disponível em: https://www.historicpathways.com/download/rootsnfaction.pdf Acesso em: 20 dez. 2021. (Trad. do Autor). No original: "Can Roots be accepted as a pioneer work of black family history, or is it a delusion that encourages mediocre scholarship in the nascent field of Afro-American genealogy and relegates black family to the academic dark ages from which Caucasian genealogy has already emerged?".

as revelações de Mark Ottaway. Bernard Bailyn, especialista em história dos Estados Unidos no período colonial e autor de *As origens ideológicas da Revolução Americana* (1967) reafirmou que o livro de Haley é uma obra de ficção e que sua relevância repousa exatamente neste aspecto:

> Sua importância está em ser uma obra de ficção muito poderosa. Não acho que sua importância dependa se tal e tal navio estava ou não neste ou naquele lugar. Eu não dou a mínima se eles encontraram o navio que ele nomeia. É um livro poderoso completamente por outras razões. Esse relato é a percepção do autor sobre o significado da escravidão, e o relato é de sensibilidade. Eu não acho que gire em torno de detalhes. Ativa um estado de espírito, e não há documentação para isso.[518]

Robert Fogel, especialista em história quantitativa e autor da controversa obra *Time on the cross* (1974), reconheceu que tanto Haley como os editores erraram ao classificar o livro como História. Contudo, o historiador também considerava um erro diminuir a importância do livro devido a seus erros factuais. Oscar Handlin, especialista em história étnica e história da imigração nos Estados Unidos, foi mais incisivo em suas críticas negativas à obra de Haley afirmando que "uma fraude é uma fraude."[519] Apesar de afirmar que não conhecia os detalhes dos erros apontados, o historiador afirmou que havia certa covardia dos pares em apontar as falhas factuais, algo que não se aplicava apenas a *Raízes*, mas a um escopo maior da prática historiográfica:

> A maioria dos historiadores é covarde em revisar livros de história. Todo o propósito de ser factual sobre o material foi por água abaixo. Os historiadores relutam – covardemente – em chamar a atenção para erros factuais quando o tema geral está na direção certa. Isso vale para a política externa, para a raça e para este livro. Acho uma vergonha.[520]

Edmund S. Morgan, autor de *American Slavery, American Freedom* (1975) afirmou que os imprecisão na localização de Juffure era irrelevante diante da impossibilidade de negar a ocorrência do tráfico de escravos. Com uma avaliação similar, David Brion Davis, autoridade reconhecida em estudos de escravidão e autor da obra clássica *O problema da escravidão na cultura ocidental*

---

[518] SHENKER, Israel. Some Historians Dismiss Report Of Factual Mistakes in 'Roots'. *The New York Times,* 10 abr. 1977. Disponível em: https://www.nytimes.com/1977/04/10/archives/some-historians-dismiss-report-of-factual-mistakes-in-roots-the.html . Acesso em: 15 mar. 2022. (Trad. do Autor). No original: "Its importance is as a work of fiction and a very powerful one. I don't think its importance rests on whether or not such and such a ship was in such and such a place. I don't give a damn if they don't find the ship he names. It's a powerful book for other reasons altogether. This account is the author's perception of the meaning of slavery, and the account is one of sensibility. I don't think it turns on details. It turns on a state of mind, and there's no documentation of that."

[519] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "a fraud's a fraud".

[520] Ibidem. (Trad. do Autor). No original: "Most historians are cowardly about reviewing history books. The whole idea of being factual about material has gone out the window. Historians are reluctant —cowardly—about calling attention to factual errors when the general theme is in the right direction. That goes for foreign policy, for race and for this book. I think it's a disgrace."

(1967), fez uma defesa enfática do livro de Haley ao afirmar que o romance ajudou a reestabelecer um equilíbrio na percepção popular sobre o período escravista. Brion Davis fez interessante analogia com o caráter mítico de outras narrativas históricas que nem sempre são lembradas quando determinado relato histórico é alvo do escrutínio dos profissionais da área:

> Pode-se pegar quase qualquer história e analisá-la com um pente fino e chegar a erros ou pontos que são discutíveis. Para ser erudito ou pedante, você pode fazer todos os tipos de qualificações. O problema é que todos nós precisamos de certos mitos sobre o passado, e é preciso lembrar o quanto os mitos sobre os peregrinos ou os imigrantes que aqui chegaram foram invertidos.[521]

Amigo pessoal de Haley, C. Eric Lincoln afirmou que o escritor não tinha como objetivo escrever uma história à maneira de um historiador profissional. Trava-se, pois, de alcançar um sentido cultural mais amplo com sua narrativa:

> Aqui você tem essa vasta extensão da História, essa vasta experiência que ninguém achou importante o suficiente para registrar, e Alex é capaz de pegar as linhas gerais, que é tudo o que ele tem disponível, e dar significado a essas linhas gerais por meio da criação de situações que faz de um período em branco da história americana uma experiência viva.[522]

O crítico literário Leslie Fiedler publicou, em 1982, uma análise crítica sobre *Raízes*, estabelecendo a conexão da obra de Haley com outros cânones da literatura dos Estados Unidos como A *Cabana do Pai Tomás*, *The Clansman* e *....E o Vento Levou*. Embora marcado por uma avaliação aguda que apontava a obra como um "livro equivocado, de autoria problemática e gênero incerto"[523], o texto de Fiedler minimiza os debates sobre verdade histórica ou criação ficcional presente no livro. Leslie Fidler defende em sua análise que *Raízes* instaurou uma outra narrativa mitológica, transitória como as que a precederam, sobre a questão racial no país:

---

[521] SHENKER, Israel. Some Historians Dismiss Report Of Factual Mistakes in 'Roots'. *The New York Times,* 10 abr. 1977. Disponível em: https://www.nytimes.com/1977/04/10/archives/some-historians-dismiss-report-of-factual-mistakes-in-roots-the.html . Acesso em: 15 mar. 2022. (Trad. do Autor). No original: "One could take almost any history and go over it with a fine-tooth comb and come up with errors or points that are debatable. To be scholarly or pedantic, you can make all kinds of qualifications. The problem is we all need certain myths about the past, and one must remember how much in the myths about the Pilgrims or the immigrants coming here has been reversed."

[522] LINCOLN, Eric. C. Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated.* Oakland: University of California Press, 2016. p. 186. (Trad. do Autor). No original: "Here you have this vast expanse of History, this vast experience that nobody thought important enough to record, and Alex is able to take the outlines, which is all that is available to him, and to give those outlines meaning by the creation of situations which makes of a blank period of American history a living experience."

[523] FIEDLER, Leslie. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982. p. 213.

> No entanto, *Raízes* me comove profundamente, assim como *A Cabana do Pai Tomás* e *...E o Vento Levou* me comovem, porque, como estes, me leva a um mundo de imagens primordiais onde "verdade" e "falsidade" parecem tão irrelevantes quanto "bom" e "mau". Haley possui, embora esporadicamente, esse poder mitopoético que nem a inépcia da linguagem nem a banalidade das ideias podem impugnar.[524]

A despeito dessas colocações, os debates sobre a veracidade histórica da narrativa de *Raízes* persistiram. Nesse sentido, além de se tornarem tema do polêmico texto publicado pelo jornalista Philip Nobile em 1993, essas questões passaram a ser parte de uma disputa ideológica no tema da representação racial nos Estados Unidos.

5.3 Contribuição para a Nova História Social ou acomodação à narrativa da nação?

A partir da segunda metade da década de 1960 ocorreu uma renovação na historiografia norte-americana que buscava superar abordagens economicistas sobre o período do escravismo. Tais abordagens estavam no cerne de um quase total desconhecimento público a respeito da experiência cotidiana da escravidão. Em um espectro mais amplo, essa renovação da História Social nas universidades era visível sobretudo nos estudos sobre o passado escravista, nas pesquisas sobre relações raciais e etnicidade e nos estudos sobre as mulheres. No que diz respeito especificamente aos afro-americanos, essa emergência também fazia parte da luta do movimento negro. A vinculação entre renovação acadêmica e luta política, característica do período do movimento Black Power propiciou o surgimento de uma nova historiografia negra próxima à Nova Esquerda.

Especificamente no campo acadêmico, fontes documentais até então negligenciadas pelos pesquisadores como relatos orais, músicas e folclore passaram a fazer parte do escopo dos pesquisadores. Para o campo da literatura, a especialista em teoria literária Stephanie Athey aponta que essa nova produção acadêmica foi acompanhada da publicação de várias narrativas sobre o período escravista (*Jubilee*, de Margaret Walker, faz parte deste movimento): "o surgimento de romances de escravidão nesse período indica a causa comum de um maior esforço político e

---

[524] FIEDLER, Leslie. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982. p. 231. (Trad. do Autor). No original: "Nonetheless, *Roots* moves me deeply, even as *Uncle Tom's Cabin* and *Gone With the Wind* move me, because, like them, it takes me into a world of primordial images where "truth" and "falsity" seem as irrelevant as "good" and "evil." Haley possesses, though perhaps only by fits and starts, that mythopoeic power which neither ineptness of language nor banality of ideas can impugn."

acadêmico para recuperar as particularidades da cultura negra e a resistência à escravidão."[525] A socióloga Elisa Chatelain localiza *Raízes* como parte integrante dessa tendência:

> *Raízes* refletia não apenas uma tendência para o nostálgico, mas uma perspectiva emergente sobre a produção do conhecimento histórico da época, geralmente caracterizada sob o guarda-chuva da nova história social. Esse modo de reflexão buscou desvendar as "vozes ocultas" do passado e demonstrar a experiência vivida de instituições sociais opressoras do ponto de vista de grupos subalternos. Tanto na prática acadêmica quanto na cultura popular, novas metodologias e estratégias narrativas refletiram o contexto cultural após os movimentos de libertação de meados do século e as políticas de esquerda, que informaram tanto a produção quanto a recepção de um texto como *Raízes*.[526]

Chatelain destaca que houve uma tendência em apresentar os meandros da estrutura que ocultava essas vozes silenciadas. Assim, tornava-se possível refletir sobre uma parte importante da história nacional que havia sido suprimida do cânone historiográfico: "nestas investigações de pessoas cuja vida cotidiana foi ocultada, a história da família tornou-se central para esse novo modo de produção de conhecimento, tanto acadêmico quanto popular".[527]

Os vestígios de traços culturais africanos que Kunta Kinte percebe nos escravizados da *plantation* Waller remetem, como já apontado, à sobrevivência destes mesmos traços, tema que foi abordado por Lawrence Levine na sua obra *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, publicada em 1977. No mesmo período duas importantes obras vieram a público. O historiador John Blassingame lançou *The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South* (1972), em que criticava a predominância dos registros das *plantations* utilizados para retratar a vida dos escravizados. No estudo, ele buscou valorizar narrativas de escravizados e a importância dos laços familiares no cativeiro. *Roll, Jordan, Roll* (1974), de Eugene

---

[525] ATHEY, Stephanie. Poisonous roots and the new world rules: rereading seventies narration and nation in Alex and Gayl Jones. *Multiculturalism and Narrative*, v. 7, n. 2, mai. 1999, p. 172. (Trad. do Autor). No original: "The surge in novels of slavery during this period indicates common cause with a larger political and scholarly effort to recover the particularities under slavery."

[526] CHATELAIN, Elise. The roots of African American labor struggles: reading Roots and Backstairs at the White House in a 1970's storytelling tradition. In: BALL, Erica L.; JACKSON, Kellie Carter. *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017, p. 97. (Trad. do Autor). No original: "Roots reflected not simply a tendency toward the nostalgic but an emerging perspective on historical knowledge production of the time, generally characterized under the umbrella of new social history. This mode of thought worked to uncover the "hidden voices" of the past and illustrate the lived experience of oppressive social institutions from the point of view of subjugated groups. In both academic practice and popular culture, new methodologies and narrative strategies reflected the cultural context following mid-century liberation movements and leftist politics, which informed both the production and reception of a text like Roots."

[527] Ibidem, p. 98. (Trad. do Autor). No original: "in these examinations of 'people whose everyday lives have been hidden' family history became central to this new mode of knowledge production, both scholarly and popular."

Genovese, também utilizava fontes relacionadas ao cotidiano dos escravizados na investigação da importância da religiosidade para enfrentar a dureza cotidiana da estrutura escravista.

Tais obras desafiavam visões estereotipadas tais como o estudo do historiador Stanley M. Elkins, *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, publicado em 1959. Em sua obra, Elkins faz uma controversa aproximação do sistema escravista americano com o universo concentracionário do regime nazista. Em sua perspectiva, os escravizados tinham que assumir, na relação com os seus senhores, um comportamento subalterno que se utilizava da mansidão, lealdade e humildade combinados com a preguiça, a irresponsabilidade e a mentira.[528] Esse comportamento infantilizado do escravo *sambo* foi, para Elkins, o meio utilizado pelos escravizados para sobreviver à dureza da estrutura escravista do país. Reforçando estereótipos que minimizavam a agência dos escravizados, o historiador pontuava que o universo da *plantation* "não oferecia imagem paterna realmente satisfatória além do senhor. O pai 'real' estava virtualmente despojado da autoridade sobre seu filho".[529]

Na esteira do livro de Elkins foi produzido o relatório *The Negro Family in America: The Case for National Action*, publicado em março de 1965 pelo sociólogo Daniel P. Moynihan. O relatório de Moynihan buscava justificar os problemas sociais da família afro-americana com base em uma disfunção histórica cuja origem estava na instabilidade do núcleo familiar da estrutura escravista. Essa recorrente instabilidade familiar implicava na ausência da figura paterna negra. A partir de uma perspectiva patologizante, Moynihan apontava a fraqueza dos laços familiares como resultado de um comportamento antissocial que ajudou a perpetuar condições de privação e pobreza. A explicação para a desestruturação da família negra, segundo os pressupostos do relatório, não era fruto apenas de causas contemporâneas ou da história recente, pois sua origem estava primordialmente vinculada ao longo período de escravidão. Nas palavras de Moynihan: "Foi através da destruição da família negra sob a escravidão que a América branca quebrou a força de vontade do povo negro"[530].

---

[528] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 286.

[529] ELKINS, Stanley M. *Slavery: a problem in American institutional and intellectual life*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976, p. 131 (Trad. Do Autor). No original: "offered no really satisfactory father-image other than the master. The "real" father was virtually without authority over his child."

[530] MOYNIHAN, Daniel P. *The Negro Family: The Case For National Action*. Office of Policy Planning and Research, United States Department of Labor, mar. 1965. Disponível em: http://www.blackpast.org/primary/moynihan-report-1965 . Acesso em: 06 jun. 2022. (Trad. do Autor). No original: "It was by destroying the Negro family under slavery that white America broke the will of the Negro people".

O livro *The Black Family in Slavery and Freedom*, do historiador Herbert G. Gutman, foi uma resposta às conclusões monolíticas do relatório de Daniel P. Moynihan. A obra resulta de uma exaustiva pesquisa em documentos quantitativos sobre a rotina das *plantations,* censos, registros cartoriais, correspondências e relatos de viagem. Gutman buscou demonstrar que os laços familiares entre os escravizados não eram tão precários como se supunha e que havia registros de matrimônios de longa duração na década que precedeu a Guerra Civil. Sua obra foi publicada no mesmo ano que *Raízes* e, embora não existam evidências de que Haley conhecesse seu estudo, os dois livros são geralmente citados como tributários da renovação historiográfica característica daquele período. Para Leslie Fishbein,

> tanto a obra de Gutman quanto *Raízes* prestaram um grande serviço à historiografia negra, pois demonstraram o papel essencial desempenhado pela família negra na transmissão da cultura afro-americana através de gerações de escravização.[531]

Para Stephanie Athey, "o estudo de Gutman, assim como a genealogia de Haley, respondem com uma contranarrativa histórica".[532] Ela pontua que Kunta Kinte personifica a evidência da África na América e a história da família de Haley "valida um desejo acadêmico e popular de retomada e reconexão com a África e os ancestrais africanos"[533]. Assim, de certa forma emulando os historiadores, sociólogos e antropólogos da década de 1970, Kunta Kinte observa a sobrevivência dos traços culturais africanos entre os escravizados em seu processo de integração à estrutura escravista da América. Ainda no contexto da reação ao relatório de Moynihan, Linda Williams aponta o destaque ao patriarca negro africano em *Raízes* e o compara com a valorização matriarcal da África em *A Cabana do Pai Tomás*:

> *Raízes* trabalha para estabelecer a validade emocional do patriarca e progenitor africano negro. Haley oferece assim uma "solução" mítica emocionalmente poderosa para o relato patologizante de Daniel Patrick Moynihan (1967) sobre o matriarcado da família negra. No lugar do melodrama familiar matriarcal de Stowe, em que a identificação com a mãe África é o único recurso diante da negação da paternidade do pai branco, a narrativa secundária de Haley remodela um melodrama familiar patriarcal no qual um filho inquieto, errante e desenraizado (o

---

[531] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 289. (Trad. do Autor). No original: "Both Gutman's work and *Roots* have done a major service to black historiography, for they have demonstrated the essential role played by the black family in transmitting Afro-American culture across generations of enslavement."

[532] ATHEY, Stephanie. Poisonous roots and the new world rules: rereading seventies narration and nation in Alex and Gayl Jones. *Multiculturalism and Narrative*, v. 7, n. 2, mai. 1999, p. 172. (Trad. do Autor). No original: "Gutman's study, like Haley's genealogy, responds with a historical counternarrative."

[533] Ibidem, p. 173. (Trad. do Autor). No original: "validates and academic and popular African American desire for repossession – reconnection with Africa and African ancestors."

> próprio Haley) "resgata" sua raça contaminada encontrando o pai negro perdido racialmente puro.[534]

Em uma avaliação sobre a minissérie publicada no *The New York Times*, o jornalista e líder dos Direitos Civis Roger Wilkins endossou a importância histórica do teledrama e do livro que o originou:

> A série de televisão da ABC oferecia a visão da realidade histórica de um homem negro – mais ou menos compartilhada por milhões de seus compatriotas negros – e a espalhava amplamente diante do povo americano. Nesse sentido, *Raízes* pode ter sido o evento de Direitos Civis mais significativo desde a marcha de Selma a Montgomery de 1965.[535]

Também é importante observar que *Raízes* foi publicado em 1976, ano da celebração do bicentenário da independência dos Estados Unidos. Como bem observa Alison Landsberg,

> No auge do fervor bicentenário – momento em que se afirmava uma história oficial americana – era inevitável que houvesse uma contrapartida, uma afirmação das histórias não oficiais (sancionadas, no entanto, pela mídia), que complicava a narrativa mais ampla.[536]

Todo esse aspecto positivo, especialmente no que diz respeito ao pioneirismo na abordagem do passado escravista que o fenômeno cultural provocado por *Raízes* representou, foi, no entanto, muitas vezes minimizado ou negativado por avaliações que descortinaram a ineficiência e as esperanças ilusórias sobre o enfrentamento do trauma social da escravidão e de suas consequências na desigualdade social e racial do país. Algumas destas avaliações não negam o enorme significado cultural representado pelo livro e pela minissérie. Ao contrário, essa qualidade de marco cultural,

---

[534] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 228. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* works to establish the emotional validity of the black African patriarch and progenitor. Haley thus offers an emotionally powerfull mythic 'solution'to Daniel Patrick Moynihan's (1967) pathologizing report on the matriarchy of the black family. In place of Stowe's matriarchal family melodrama, in which identification with mother Africa is the only recourse in the face of the white father's denial of paternity, Haley's secondary narrative refashions a patriarchal family melodrama in which a restles, wandering, uprooted son (Haley himself) 'rescues' his contaminated race by finding the racially pure lost black father."

[535] WILKINS, Roger Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 186. (Trad. do Autor). No original: "The ABC television series offered one black man's vision of historical reality - more or less shared by millions of his black countrymen - and spread it large before the American people. In that sense, Roots may have been the most significant civil rights event since the Selma to Montgomery march of 1965."

[536] LANDSBERG, Alison. *Posthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 102. (Trad. do Autor). No original: "At the height of the bicentennial fervor - a moment when an official American history was being asserted - it was inevitable that there would be a countermove, an assertion of the unofficial histories (sanctioned, nevertheless, by the media) that complicated the larger narrative."

nos termos dessa perspectiva, é justamente um dos elementos que impedem um maior aprofundamento, discussão e chamado à mudança de estruturas sociais racistas e desiguais.

Em um texto breve publicado em maio de 1977 na revista *Black Scholar*, o sociólogo Robert Staples afirmava que a minissérie *Raízes*, com seu estilo melodramático típico, só serviu para que os brancos confirmassem sua percepção dos negros como "vítimas de uma instituição que nenhum deles criou ou pela qual se sente responsável".[537] Staples denunciava que a consequência trágica do teledrama foi manter os negros do país presos a um passado ficcional sem explicar a eles as razões de sua situação social. Reafirmando incapacidade do teledrama de despertar reflexões sobre a situação dos negros no país, ele acrescentava:

> *Raízes* nos falou pouco sobre a maneira como nossa utilidade como capital humano sustentou a incipiente ordem industrial do Sul, nem explicou nosso uso como bode expiatório para todos os problemas da América.[538]

Há uma frequente associação entre o fenômeno social de *Raízes* e a tendência para o conservadorismo que ganhou força no quadro social dos Estados Unidos da década de 1970. Para a historiadora Judith Stein, essa guinada conservadora do período está fundamentalmente ligada à crise econômica já que os anos de 1970 "foram a única década, com exceção à década de 1930, em que os americanos terminaram mais pobres do que começaram"[539]. Além da pior recessão desde o fim da Segunda Guerra Mundial, houve também uma percepção de que a supremacia militar do país com a derrota no Vietnã diminuía e a fé no sonho americano parecia também estar desmoronando.

Como bem apontam os historiadores Michael Omi e Howard Winant, "em um período de dramática fragmentação política, o *mainstream* ficou sem uma noção clara do 'bem comum'".[540] Os autores apontam a reação às conquistas dos Direitos Civis, a movimentos e organizações sociais como o *Black Power* e *Black Panther* e a políticas de bem-estar social voltadas a minorias. Esse movimento de reação adotou, então, novas estratégias focadas em mensagens de lei e ordem, direito à vida e defesa da meritocracia e dos valores familiares. Dessa forma, as conquistas dos Direitos

---

[537] STAPLES, Robert. Roots: melodrama of black experience. *The Black Scholar*, v.8, n.7, mai 1977, p.36. (Trad. do Autor). No original: "victims of an institution which none of them created or feel responsible for."

[538] Ibidem, p. 37. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* told us little about how our use as human capital shored up a fledgling industrial order in the South nor did it explain our use as a scapegoat for all of America's problems."

[539] STEIN, Judith. *Pivotal decade: how the United States traded factories for finance in the seventies*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.p. XI. (Trad. do Autor). No original: “was the only decade other than the 1930s wherein Americans ended up poorer than they began.

[540] OMI, Michael; WINANT, Howard. *Racial formation in the United States*. New York: Routledge, 2015. p. 191. (Trad. do Autor). No original: "In a period of dramatic political fragmentation, the mainstream was left with no clear notion of the 'common good"”.

Civis eram geralmente acionadas para apontar que nos Estados Unidos a questão da raça havia se tornado irrelevante, já que agora todos eram iguais perante a lei: "A nova direita tateava e manobrava em direção a um novo racismo – uma nova estratégia de rearticulação racial – que poderia incorporar a “revolução” dos Direitos Civis em uma ideologia de 'cegueira de cor'"[541].

Tendo em vista os dilemas desse contexto de crise, o cientista político Russell L. Adams procurou esmiuçar em um artigo que demonstra, de maneira bastante equilibrada, as citadas insuficiências da obra de Alex Haley em relação às mudanças mais profundas no quadro social do país. Para Adams, esse marco cultural é resultado da confluência de vários fatores, a saber: tendências do meio editorial e televisivo; os estudos sobre o negro; e o conservadorismo nas relações sociais da época.[542]

Adams inicia seu texto apontando a rara capacidade de Haley em articular, talvez até de maneira inconsciente, diferentes tópicos da experiência racial entre negros e brancos nos Estados Unidos. Desta forma, apresentam-se para um público amplo o trabalho de pesquisa em busca da ancestralidade, a recriação narrativa da travessia atlântica, a descrição do escravismo de *plantation*, a sobrevivência dos africanismos e da memória ancestral do patriarca africano, a busca pelas raízes na genealogia nos vários estratos étnicos do país e, por fim, um novo debate sobre a escravidão e as estratégias de sobrevivência dos escravizados. Ao lado deste talento incomum, o cientista político enumera os aspectos pioneiros da narrativa: a descrição gráfica poucas vezes vista nos relatos sobre a travessia atlântica, a retomada do interesse pela tradição oral, o estabelecimento de uma América hifenizada (como indica a popularização do uso do termo "afro-americano") e a valorização da família negra no protagonismo da família escravizada.

Para o cientista político, a aceitação ampla da narrativa de Haley – até mesmo por segmentos conflitantes do público –, no entanto, é um elemento revelador de sua limitação como ferramenta de enfrentamento e mudança nas estruturas sociais resultantes do passado escravista. Ele busca então apontar quais mensagens, explícitas ou implícitas, o livro e sua versão audiovisual buscaram imprimir. Para tanto, sua investigação buscou analisar o estilo da apresentação do produto cultural, seu financiamento e as diferentes respostas dos diferentes públicos. Em relação ao livro, ele ressalta o estilo narrativo de Haley, marcado por "uma montanha-russa de eventos e sensações e

---

[541] Ibidem, p. 198. (Trad. do Autor). No original: The new right was groping and maneuvering toward a new racism— a new strategy of racial rearticulation — that could incorporate the civil rights 'revolution' in an ideology of 'colorblindness'."

[542] ADAMS, Russell L. An analysis of the "Roots" phenomenon in the context of American racial conservatism. *Présence Africaine* , Nouvelle série, n. 116, out/dez, p. 125-140, 1980.

um carrossel de imagens encontradas no ambiente histórico de nossas impressões arquetípicas sobre a escravidão como instituição"[543]. Os capítulos curtos do romance têm como função não demandar muita reflexão do leitor, ao mesmo tempo que o estilo pastoral, típico de narrativas sobre paisagens exóticas, se mostra bastante adequado a essa romantização da ancestralidade. A experiência de Haley na *Reader's Digest* foi muito importante para o estabelecimento da estilística vigente em sua prosa.

No que concerne ao teledrama, o poder de impacto é maior, segundo Adams, notadamente porque a fotografia estava nascendo quando a instituição escravista chegava ao fim nos Estados Unidos. A tradição imagética da representação do escravismo vinha fundamentalmente do teatro, principalmente com as versões para *A Cabana do Pai Tomás*, o que não criava o impacto dimensional no público. A recriação audiovisual da escravidão teve poucos exemplos anteriores com o mesmo caráter espetacular de *Raízes*, que pode ser caracterizada como "a primeira dramatização em grande escala da instituição da escravidão cobrindo tempo e espaço e apresentando imagens em movimento acompanhadas de efeitos sonoros".[544] As cenas de afeto familiar entre os escravizados finalmente enobreciam as famílias negras, geralmente apresentadas na televisão como disfuncionais.

Já como um produto cultural em duas formas (livro e minissérie), *Raízes* precisava garantir a ampla aderência do público. Aqui se juntam a marca do estilo conservador da *Reader's Digest*, que financiou a pesquisa e publicou capítulos prévios do livro e a força dos gigantes editoriais Dell e Doubleday. Essas instituições comerciais viam um enorme potencial na narrativa, principalmente ao qualificá-la como não-ficção. A rede de televisão ABC apostou em um livro ainda não finalizado ciente do apelo de sua narrativa junto ao público. Esses empreendimentos comerciais reforçaram o caráter factual da narrativa (pois era apresentada como uma história real), um tipo familiar ideal e uma família negra de classe média, que superou a herança brutal do passado escravista e alcançou o sucesso.

Russel L. Adams desenvolve seu argumento com a tese de que o conservadorismo social nos Estados Unidos da segunda metade dos anos de 1970 se fundava sob um clima de nostalgia. É possível afirmar que essa nostalgia – como menciona Małgorzata Rymsza-Pawłowska ao falar das

---

[543] Ibidem, p. 131. (Trad. do Autor) No original: "It is a rollercoaster of events and sen sations and a carousel of images found in the historical ambience of our archetypical impressions of slavery as an institution."

[544] ADAMS, Russell L. An analysis of the "Roots" phenomenon in the context of American racial conservatism. *Présence Africaine* , Nouvelle série, n. 116, out/dez,, 1980, p. 133. (Trad. do Autor). No original: "the first premier full-scale dram atization of the institution of slavery covering time and space and presenting moving images accompanied by sound effects."

minisséries com tema de família – buscava um retorno ao *status quo* anterior aos conflitos sociais e raciais da década de 1960, cujo rescaldo ainda era visível:

> A nostalgia é uma fuga de um presente perigoso para um passado imaginado mais seguro. Embora escrito para propósitos diferentes do escapismo, *Raízes*, no entanto, foi apanhado nessa poderosa ressaca e quase se tornou uma parte básica disso.[545]

Ele conclui sua argumentação afirmando que os potenciais efeitos de *Raízes* para despertar mudanças das estruturas sociais, especialmente no que diz respeito ao reforço do valor identitário do povo negro, foi obliterado por um movimento multiétnico em busca das próprias origens. A febre das genealogias, portanto, pode ser entendida como outra espécie de nostalgia que evitava problematizar o passado e suas marcas no presente:

> Alex Haley fez um chamado para o retorno às qualidades pessoais e aos valores de amor, devoção e respeito na família. A América ouviu esta parte de sua mensagem e a usou para se afastar da extensa família de raças em direção a tribos muito mais limitadas dentro de cada raça.[546]

O especialista em teoria literária Raphaël Lambert retoma em parte o percurso realizado por Russel L. Adams para apontar as marcas do conservadorismo em *Raízes*. Em linhas gerais, a reflexão de Lambert revisita elementos já citados por outros críticos, tais como a ênfase na família e a busca por uma pureza genealógica ancestral. Seu argumento, contudo, apresenta novos olhares a alguns outros exemplos como a representação da rebelião sufocada do navio negreiro. A revolta, forjada a partir da solidariedade étnico-racial, procura deslegitimar a solidariedade racial na ação revolucionária pela ideia da sobrevivência, da coragem e da adaptação diante do ambiente adverso do escravismo.[547] Trata-se, pois, de referência clara a movimentos como *Black Power* e *Black Panther*.

Falta, no entanto, profundidade na argumentação de Lambert principalmente quando ele afirma que o público em geral não era ignorante a respeito da cultura e da história afro-americana

---

[545] Ibidem, p.133. (Trad. do Autor). No original: "Nostalgia is a retreat from a perilous present to an ima gined safer past. Although written for different purposes than escapism, Roots nevertheless was caught up in this mighty undertow and almost became a basic part of it."

[546] Ibidem, p.133. (Trad. do Autor). No original: "Alex Haley called for a return to personal qualities and to the values of love, devotion and respect within the family. America heard this part of his message and used it to move away from the extended family of race to that of the much more limited tribes within each race."

[547] LAMBERT, Rafael. The conservative dispositions of Roots. *Transition*, n. 122, p.98-112, 2017. Disponível em https://www.jstor.org/stable/10.2979/transition.122.1.16. Acesso em: 23 mar. 2021.

quando a minissérie foi exibida. Por exemplo, ao defender a hipótese de que o filme *Mandingo* (1975) de Richard Fleischer's seria um precursor de *Raízes* no imaginário do público, o acadêmico ignora tanto as distinções fundamentais entre as duas obras quanto a própria diferença entre a experiência do espectador do cinema e da televisão. Sua afirmação de que *Raízes* é uma fábula conciliatória que inscreve os afro-americanos na narrativa da nação minimizando a peculiaridade da experiência negra é pertinente, mas – vale dizer – apenas reproduz ideias já estabelecidas por reflexões melhor fundamentadas.

Como já apontado, Leslie Fiedler posiciona *Raízes* na mesma tradição de clássicos da cultura popular como *A Cabana do Pai Tomás*, *The Clansman* e *....E o Vento Levou*. A distinção para o livro de Alex Haley é que, de modo geral, o amplo reconhecimento público de seu livro o diferenciava da recepção interna provocada pela obra de Harriet Stowe que dividiu a nação, do mesmo modo que a própria Guerra Civil. Não é preciso afirmar que *The Clansman,* tanto o romance de um racista convicto quanto sua pioneira versão para o cinema, passou a ser execrado pelo público *mainstream.* E a obra de Margaret Mitchell e sua espetacular versão cinematográfica, tributárias da mesma *plantation legend* do livro de Thomas Dixon Jr., também não alcançaram unanimidade, sobretudo em relação a uma parcela considerável do público negro e notadamente pela esquerda.

Para Fiedler, a revolução de *Raízes* foi introduzir o *good bad nigger* personificado na figura de Kunta Kinte, que recuperava o *good good nigger* simbolizado no Pai Tomás de Beecher Stowe, mas sem a servilidade emasculada de seu cristianismo subalterno e sacrificial. O público dos anos de 1970 buscava se afastar, no entanto, do radicalismo e da negritude essencial exemplificada nas obras de Richard Wright ou Ishmael Reed. Este mesmo público encontrou sua resposta nesta narrativa acessível de resistência pautada principalmente no reforço da ancestralidade em nome da manutenção da família. Fiedler aponta que *Raízes* é um romance que recupera a mesma tradição de *A Cabana do Pai Tomás* na resiliência e na acomodação familiar diante da brutalidade da estrutura escravista, adicionando o elemento da resistência do orgulho ancestral. Em sua opinião, isso se dá pela própria característica de Haley:

> É, de fato, sua capacidade de chegar ao coração do *establishment* branco, nos seus vintes anos na Guarda Costeira e mais dez anos na mídia de massa que qualificou

> Haley para se tornar o laureado das relações entre brancos e negros em um tempo de acomodação.[548]

Linda Williams aprofunda essa mesma proposição ao refletir sobre a representação melodramática das relações raciais no país no cinema e na televisão. Segundo ela, pela primeira vez nos Estados Unidos, brancos e negros "se identificaram poderosamente com o *pathos* e a ação de um trabalho de autoria afro-americana sobre heróis afro-americanos"[549]. Assim, o fato de que saga de uma família afro-americana passasse a ser representativa de uma experiência nacional mais geral era um "testemunho eloquente de um movimento de direitos civis que finalmente fez de americanos negros simplesmente americanos"[550]. Demonstrando a insuficiência do livro e do teledrama de despertarem discussões mais aprofundadas sobre os problemas estruturais da desigualdade social e racial, ela destaca que a despeito da contínua presença do racismo, da falta de oportunidades e das cicatrizes da segregação, "a história de uma família negra, tal como a história dos Hawkses, dos Rabinowitzes, e dos O'Haras podia finalmente ser, como diz o subtítulo do livro, *A saga de uma família americana*"[551].

A historiadora Clare Corbould encontrou muitos traços dessa percepção conservadora do período em uma interessante análise sobre as cartas enviadas por leitores e espectadores de *Raízes* a Alex Haley, ao produtor David L. Wolper e aos canais de televisão e jornais impressos. As cartas cobriam um amplo espectro de telespectadores de vários estratos sociais, idades, gênero e etnicidade. Corbould demonstrou que a maioria dos telespectadores brancos achava que o Movimento pelos Direitos Civis "era em parte culpado pelo que eles percebiam como diminuição do poder dos Estados Unidos, e de sua própria felicidade"[552]. A maioria dos brancos reconhecia a importância do teledrama para despertar uma mudança necessária, mas não sugeria ações mais concretas para essa mudança.

---

[548] FIEDLER, Leslie. *The inadvertent epic: from Uncle Tom's Cabin do Roots*. New York: Simon and Schuster, 1979. p. 78. (Trad. do Autor). No original: "It is indeed his ability to make it at the heart of the White Establishment, for twenty years in the Coast Guard and ten more in the mass media, which qualified Haley to become the laureate of Black-White relations in a time of accomodation."

[549] WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 221. (Trad. do Autor). No original: "powerfully identify with the pathos and action of an African-American-authored work about African-American heroes".

[550] Ibidem, p. 221. (Trad. do Autor). No original: "eloquent testimony to a civil rights movement that had finally made black American simply Americans".

[551] Ibidem, p.221. (Trad. do Autor). No original: "the story of a black family, like the stories of the Hawkses, the Rabinowitzes, and the O'Haras, could finally be, as the book's subtitle had it, The Saga of an American Family."

[552] CORBOULD, Clare. Roots, the legacy of slavery and Civil Rights blacklash in 1970s America. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 26. (Trad. do Autor). No original: “was at least partly to blame for what they perceived as a diminishing of U.S. power, and of their own happiness.”

Corbould faz uma importante observação a respeito do uso da expressão "relações raciais" em uma referência ao modo como essa expressão tornou-se uma categoria retórica que esvaziava o potencial de radicalidade do Movimento pelos Direitos Civis. O historiador Michael Rudolph West analisa, de modo perspicaz, a historicidade do termo ao vinculá-lo à tradição de Booker T. Washington. O historiador define o termo, resumidamente, na ideia de "como os afro-americanos e os brancos se relacionam entre si pretendendo ser tanto a causa como a cura do atraso negro e da hostilidade branca"[553]. West aponta que o termo carrega o mesmo problema da filosofia de Washington, a saber, a necessidade dos negros de se esforçarem para obterem o reconhecimento e o respeito dos brancos, cabendo aos primeiros o ônus desse esforço:

> Mais comumente, "relações raciais" é empregado como se fosse uma ferramenta analítica em si dotada do poder de medir nossos esforços para o certo e o bem: aqui estão as regras da paciência, estes são os naipes, este é o jogo descrito; todos nós ganhamos se copas, ouros, paus e espadas estão devidamente organizados. Minha posição é que o termo não tem tanta utilidade. Historicamente, sabemos que algumas cartas foram marcadas e o baralho empilhado; como uma visão da história, relações raciais não são um baralho completo.[554]

Clare Corbould revela em sua análise que o uso do termo "relações raciais" nas cartas enviadas por pessoas brancas era revelador de uma percepção de que a mudança na questão racial do país tinha mais a ver com atitudes individuais do que com alterações mais profundas na sociedade. A maioria dessas cartas descrevia os impactos emocionais e psicológicos provocados pela minissérie como evidência de que haveria uma melhora nas relações raciais. Havia também uma tendência de enxergar a narrativa da família de Alex Haley como um exemplo da diversidade e do caráter multicultural do país, em mais um exemplo de sua excepcionalidade. Nesse sentido, a especificidade do passado escravista desaparecia ao mesclar-se à também sofrida narrativa dos imigrantes que chegaram ao país, como se os horrores dos navios negreiros fossem similares à travessia oceânica de outros povos e etnias. Como base na mesma acepção, "para muitos espectadores de *Raízes*, parecia que, se os descendentes de imigrantes miseráveis conseguiram se

---

[553] WEST, Michael Rudolph. *The education of Booker T. Washington: American democracy and the idea of race relations*. New York: Columbia University Press, 2006. p. 16. (Trad. do Autor). No original: "how African Americans and white persons relate to one another purporting to be both cause and cure of black backwardness and white hostility."

[554] Ibidem, p.15. (Trad. do Autor). No original: "Most commonly, "race relations" is employed as if it were an analytic tool in itself endowed with the power to measure our strivings for the right and good: here are the rules of solitaire, these are the suits, this is the game described; we all win if the hearts and diamonds and clubs and spades are properly arranged. My position is that the term is of no such usefulness. Historically, we know some of the cards were marked and the deck stacked; as a view of history, race relations is simply not a full deck.

integrar ao grande mosaico dos EUA, o fracasso dos afro-americanos em prosperar devia ser culpa deles próprios"[555].

As cartas enviadas por pessoas negras, em geral, elogiavam o esforço e o risco financeiro para a produção da minissérie. Embora entre elas houvesse críticas, muitos se sentiam satisfeitos por finalmente verem na televisão uma abordagem mais acurada e detalhada da história negra. A maioria dos negros, no entanto, ao contrário da maioria dos brancos, não acreditava que a simples veiculação de uma narrativa sobre o período escravista iria mudar o quadro do racismo e da desigualdade racial no país. Adicionalmente, poucos acreditavam que ações coletivas dos negros poderiam alterar esse quadro.[556] Ainda em relação às cartas enviadas por pessoas brancas, Clare Corbould finaliza sua análise reiterando os significados conciliatórios e pouco revolucionários que a narrativa de Alex Haley provocou:

> Como as cartas demonstram, a ficção da minissérie de que, se os afro-americanos trabalhassem duro o bastante, eles também poderiam prosperar na terra do leite e do mel, era justamente o bálsamo de que eles precisavam.[557]

5.4 Literatura *middlebrow* e o exílio do cânone literário

Raízes foi alvo de inúmeras avaliações negativas do ponto de vista da crítica literária. Essas críticas surgiram no contexto de recepção do romance imediatemente após a sua publicação. Conforme já assinalado, muitas objeções à obra se arvoravam nas discussões sobre a objetividade da representação histórica da tradição oral africana ou da escravidão nos Estados Unidos.

Como já mencionado, uma das avaliações mais negativas da obra em relação a seu estilo de escrita foi feita pelo crítico literário Arnold Rampersad no jornal *The New Republic* em dezembro de 1976. Para Rampersad, o romance "liga as habilidades de detetive de um repórter investigativo conceituado aos poderes de um aspirante a escritor de ficção, e o produto é um trabalho de textura extremamente irregular, mas de inquestionável sucesso final."[558] O crítico considera que o livro de

---

[555] CORBOULD, Clare. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 32 (Trad. do Autor). No original: "For many Roots viewers, it seemed that if the descendants of dirt-poor immigrants could make it in the great U.S. mosaic, then African Americans' failure to flourish must be their own fault.'

[556] Ibidem. p. 27.

[557] Ibidem, p. 41. (Trad. do Autor). No original: "As their letters demonstrate, the miniseries' fantasy that if African Americans worked hard enough, they too could make it in the land of milk and honey, was just the salve they needed."

[558] RAMPERSAD, Arnold Apud DELMONT, Matthew F. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016. p. 141. (Trad. do Autor). No original: "it links the detective skills of a superior investigative

Haley não possui as credenciais para estar entre outras obras similares sobre a experiência histórica afro-americana:

> A solenidade do tema básico de *Raízes* também não pode obscurecer o fato de que o romance afro-americano é muito talentoso em suas habilidades básicas para que *Raízes* passe como um romance bem elaborado.[559]

As qualidades criativas do escritor também foram frequentemente mencionadas nestas avaliações. O crítico Christopher Lehmann-Haupt afirma que uma boa parte do romance é uma ficção convencional – com exceção da parte final em que Haley descreve o processo de pesquisa a partir dos traços deixados por seu ancestral africano. Por essa razão, nos termos do crítico, várias das criações fictícias presentes no livro despertam no leitor a sensação de que o autor "agarrou a primeira coisa que tinha à mão no armário de sua imaginação"[560]. Com intuito de sustentar seu argumento Lehmann-Haupt recupera as próprias afirmações de Alex a respeito de sua formação como escritor, a experiência inicial na Guarda Costeira e sua longa contribuição à *Reader's Digest*, para apontar que o autor de *Raízes* seguiu um caminho mais confortável. O crítico faz referência a um estilo de escrita fácil, com raro uso de sofisticação estilística, para agradar o leitor médio.

Ao comparar *Raízes* com as obras de outros autores afro-americanos de reconhecido talento, Leslie Fiedler faz referência à tentativa frustrada destes autores de escrita mais apurada em alcançar o grande público e, assim, estabelecer a tão aguardada nova mitologia identitária da história afro-americana. Citando Richard Wright e seu clássico *O Filho Nativo* (1940) como exemplo, ele elenca os qualificativos do que considera um "romance pop":

> Quando um escritor negro tão popular surge, é previsível que não seria com um "romance de arte" distanciado, como o de Wright, mas um romance pop celebrando o lar como o paraíso. Somente nesta forma familiar, esteticamente ingênua, marginalmente culta, mas de grande poder mitopoético, poderia ele/ela criar um mito antagônico de seu próprio povo e sua história tão potente quanto os de Stowe, Dixon e Mitchell. Menos previsível, embora bastante compreensível, foi o fato de

---

reporter to the powers of a would-be fiction writer, and the product is a work of extremely uneven texture but unquestionable final success."

[559] Ibidem, p. 141. (Trad. do autor). No original: "The solemnity of the basic theme of Roots also cannot obscure the fact that the Afro-American novel is too accomplished in its basic skills for Roots to pass as a well wrought novel or romance."

[560] LEHMANN-HAUPT, Cristopher. Corroborating evidence. *The New York Times*, New York, 14 out. 1976.. Disponível em https://www.nytimes.com/1976/10/14/archives/books-of-the-times-corroborating-evidence.html. Acesso em: 14 mai. 2022. (Trad. do autor). No original: “grabbed the first thing at hand upon reaching into the cupboard of his imagination”

> que quando este livro tão esperado apareceu em *Raízes* de Haley, fosse resumido pela *Reader's Digest*, esta bíblia secular da América média branca.[561]

Ao apontar o que ele chama de potencialidades mitopoéticas do romance de Haley, Fiedler não pode deixar de salientar seu estilo mediano, típico de uma literatura de massa que se aproxima, em sua percepção, do tipo de leitura de almanaque dominical ou da revista semanal familiar.

A dificuldade de estabelecer o gênero literário a que pertence *Raízes* também é algo frequente nas avaliações críticas sobre a obra. Leslie Fiedler aponta essa questão do gênero incerto. Ficção? Romance histórico? Não-ficção ou, para usar o termo cunhado por seu autor, "*Faction*"? Tomando como ponto de partida uma narrativa de reconstrução genealógica que se debruça sobre o passado em dois continentes e gerações sucessivas de uma família, convém classificarmos *Raízes* como um romance histórico, assumindo sua natureza ficcional. Se nos voltarmos para a conceituação do termo, partindo das proposições de György Lukács e sua clássica e pioneira obra *O romance histórico*, encontramos na narrativa os elementos que estão na gênese formal do gênero. Trata-se, pois, do tempo da ação marcado por seu caráter histórico que condiciona a ação das personagens. Seus heróis, a partir do exemplo modelar de Walter Scott utilizado pelo teórico marxista,

> têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si.[562]

Como afirma Marilene Weinhardt ao apresentar uma breve linha do tempo sobre as discussões a respeito da ficção histórica:

> Lukács caracterizou o romance histórico recorrendo a longo e detalhado paralelo com o drama histórico. Acentuou-se que o romance histórico não é um gênero ou subgênero funcionalmente distinto do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve-se resolver nas características

---

[561] FIEDLER, Leslie. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982. p. 217. (Trad. do autor). No original: "When such a truly popular black writer did appear, it was predictable that it would be not with an alienated "art novel," like Wright's, but with a pop romance celebrating Home as Heaven. Only in that familiar form, aesthetically naive, marginally literate but of great mythopoeic power, could he/she create a rival myth of his/her own people and their history as potent as those of Stowe, Dixon and Mitchell. Less predictable, though comprehensible enough, was the fact that when that long-awaited book did appear in Haley's Roots, it would be condensed by the Reader s Digest, that secular bible of white Middle America".

[562] LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. Edição Eletrônica.

> gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos.[563]

Recorrendo a uma caracterização mais contemporânea:

> Um romance histórico pode considerar a articulação da nacionalidade por meio do passado, destacar a subjetividade das narrativas da História, sublinhar a importância do modo realista de escrever para impressões de autenticidade, questionar a própria escrita e atacar a convenção historiográfica. A forma consegue guardar em si o conservadorismo, a dissidência, a complicação e a simplicidade; atrai vários públicos complexos e diligentes; é um gênero particular e cheio de complexidade, oculto à vista de todos ou nas prateleiras de uma livraria. Como os exemplos acima demonstram, a ficção histórica é escrita por uma variedade de autores, dentro de um conjunto de subgêneros em evolução, para uma multiplicidade de públicos.[564]

Malgrado a problemática classificação como ficção ou não-ficção e as polêmicas jurídicas sobre as acusações de plágio, *Raízes* facilmente se encaixa na classificação de romance histórico quando consideramos tais características. Ganhador de um prêmio Pulitzer especial, o livro ficou por mais de cinco semanas na lista de *best sellers* do *The New York Times* e atingiu a marca de um milhão e meio de cópias vendidas nos primeiros dezoito meses de seu lançamento. O sucesso editorial também pode ser percebido nas traduções da obra para 18 idiomas.[565] O trabalho de Haley, portanto, se estabeleceu definitivamente como um marco cultural não apenas da história e da cultura afro-americana, mas da cultura dos Estados Unidos.

Não obstante essa inegável importância cultural, David Chioni Moore aponta que o livro (e também o teledrama nele baseado) foi longamente ignorado por parte da *intelligentsia* nos Estados Unidos. Com exceção de círculos mais específicos de estudos afro-americanos, o mundo acadêmico *mainstream* ignorou a obra e sua importância. Como afirma Keith Cartwright: "Até hoje, o 'poder mitopoético' de Haley não foi reconhecido pelos críticos literários, embora *Raízes* tenha sido um

---

[563] WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (Org). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 27.

[564] DE GROOT, Jerome. *The historical novel*. New York: Routledge, 2010. p. 2. (Trad. do Autor). No original: "A historical novel might consider the articulation of nationhood via the past, highlight the subjectivism of narratives of History, underline the importance of the realist mode of writing to notions of authenticity, question writing itself, and attack historiographical convention. The form manages to hold within itself conservatism, dissidence, complication and simplicity; it attracts multiple, complex, dynamic audiences; it is a particular and complex genre hiding in plain sight on the shelves of a bookshop. As the examples above demonstrate, historical fiction is written by a variety of authors, within an evolving set of sub-genres, for a multiplicity of audiences."

[565] MOORE, David Chioni. Routes. *Transition*, n. 64, 1994, p. 6. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2935303. Acesso em: 1 set. 2021.

dos eventos literários e de mídia mais significativos do século XX"[566]. Cartwright chama atenção para o fato de que Alex Haley foi um dos responsáveis pela popularização dos *griots* na cultura americana e que *Raízes* não é sequer citado em antologias de obras canônicas da literatura afro-americana que se referem a eles em suas epígrafes:

> Nem *The Norton Anthology of African American Literature* (1997) e nem a mais afrocêntrica *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Tradition* (1998) incluem seleções da obra épica de Haley, apesar do fato de que a última antologia citada localiza as raízes da tradição cultural afro-americana nas tradições dos *griots* abrindo o volume com seleções do Épico de Sundiata.[567]

Robert J. Norrell menciona uma declaração do crítico literário Henry Louis Gates Jr., um dos editores da antologia, afirmando que *Raízes* não fora excluído categoricamente da compilação. A ausência se explicaria, então, pelo fato de que o texto de Haley não havia alcançado os requisitos necessários para sua inclusão, tal como ocorrido com outras obras reconhecidas de bons escritores. Segundo o historiador, no entanto, a decisão foi influenciada pelo artigo de Philip Nobile publicado anos antes em que o jornalista, de maneira bastante acusatória, buscava destruir a reputação de Haley e de seu trabalho.[568]

Em sua análise, David Chione Moore destaca que, de acordo com uma pesquisa nas bases de dados do *Modern Language Association* entre 1986 e 1994 (data de seu artigo), nenhum trabalho acadêmico com foco no autor ou no livro havia sido publicado, ao menos no que dizia respeito ao campo dos estudos literários. Ao mesmo tempo, autores afro-americanos renomados como Ralph Ellison, Richard Wright, Toni Morrison e Zora Neale Hurston eram objeto de centenas de trabalhos acadêmicos publicados por vários críticos. Esse silenciamento em relação a Haley, de acordo com Chione Moore, se devia basicamente ao seu status de *middlebrow*, qualificativo utilizado recorrentemente para descrever a produção prévia do escritor na imprensa, principalmente seus textos na *Reader's Digest*, e a adaptação televisiva de seu romance.

---

[566] CARTWRIGHT, Keith. *Reading Africa into American literature: epics, fables and gothic tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002. p.79. (Trad. do Autor). "To this day, Haley's "mythopoetic power" has gone unacknowledged by literary critics, even though Roots was one of the most significant literary/media events of the twentieth century."

[567] CARTWRIGHT, Keith. *Reading Africa into American literature: epics, fables and gothic tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002. p.79. (Trad. do Autor). No original: "Neither *The Norton Anthology of African American Literature* (1997) nor the more afrocentric *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Tradition* (1998) includes selections from Haley's epic work, despite the fact that the latter anthology locates de roots of African American culture in griot traditions bey opening with selections from the Sunjata epic."

[568] NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015. p. 224.

No que diz respeito aos qualificativos que situam *Raízes* como literatura de massa e *middlebrow*, é interessante recuperar algumas reflexões sobre o termo. Também cabe refletir sobre o uso desse qualificativo no processo de estabelecimento da hierarquia intelectual. Em um estudo sobre a estética da ficção qualificada como *middlebrow* nos Estados Unidos do século XX, no período do pós-guerra, o teórico da literatura Tom Perrin aponta algumas características e definições importantes: "romances *middlebrow* implicam uma comunidade de leitores fetichistas, capazes de serem consolados, de maneira profundamente sugestiva ou mais diretamente, por soluções de má fé para problemas complexos de sua sociedade"[569].

Tom Perrin aponta que entre categorias de romances *middebrow* existe o chamado "romance de problema social". Um exemplo seria o livro *O Sol é Para Todos* (1960), de Harper Lee, o qual segundo alguns críticos da época de sua publicação consistia em uma história bem contada que não oferecia proposta concreta para resolver os problemas sociais por ela retratados. Perin acrescenta que "quando a literatura *middlebrow* tem um projeto político, muitas vezes ele não é essencialmente radical, e redimir esse conjunto da obra na demonstração de seu latente radicalismo pode incorrer no risco de descaracterizá-lo"[570].

Ao realizar discussões sobre a literatura de massa, Umberto Eco enumera uma série de elementos que, em sua percepção, compõem as peças de acusação dos críticos à cultura de massa. Dentre esses elementos se destacam: a escolha pela "média do gosto" do público em detrimento da originalidade; provocação de emoções intensas ao invés de sugeri-las simbolicamente na representação; sujeição à lei do circuito comercial; produtos de cultura superior, quando oferecidos, estão nivelados ou condensados; tendem a impor símbolos e mitos de fácil universalidade. Vale destacar que muitos desses itens de acusação foram acionados pelas críticas dirigidas a *Raízes*. Por essa razão o trecho a seguir é elucidativo para compreender os fundamentos das acusações à obra de Alex Haley:

> Os *mass media* apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista, mas, na superfície, individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. Vistos em maior profundidade, surgem como uma típica "superestrutura do regime capitalista", usada para fins de controle e planificação

---

[569] PERRIN, Tom. *The aesthetics of middlebrow fiction: popular US novels, modernism and form, 1945-75.* Nova York: Palgrave, 2015. p. 4. (Trad. do Autor). No original: "Middlebrow novels imply a different community of fetishistic readers, capable of being comforted by profoundly tentative or even straightforwardly bad-faith solutions to the intractable issues of their society."

[570] Ibidem, p. 41. (Trad. do Autor). No original: "when middlebrow literature has a political project at all it is often not an especially radical one, and redeeming this body of work by demonstrating its latent radicalism risks mischaracterizing it."

> coata das consciências. Com efeito, aparentemente, eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular, mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal, nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade).[571]

Umberto Eco também lista as proposições de defesa da cultura de massa, com exceção, é claro, do discurso simplista dos que a produzem a partir de seus próprios interesses. Ela não teria tomado o lugar de uma pretensa cultura superior, mas era o simples resultado de sua difusão junto às massas. Negar que seu acúmulo de informação possa significar uma futura formação ou uma "mutação qualitativa" é, portanto, uma concepção reducionista. Afinal,

> uma homogeneização do gosto contribuiria, no fundo, para eliminar, a certos níveis, as diferenças de casta, para unificar sensibilidades nacionais, e desenvolveria funções de descongestionamento anticolonialista em muitas partes do globo.[572]

O semiólogo propôs um afastamento dessas expressões hierárquicas ao advogar uma distinção dos tipos literários entre "literatura de entretenimento" e "literatura de proposta". Para além de uma simples distinção entre literatura de mercado e literatura acadêmica ou artística, ele apresenta dois critérios diferenciais que permitem distinguir essas categorias, a saber: a originalidade e o esforço. Na literatura de entretenimento, não há uma preocupação de explorar caminhos originais na aproximação com o leitor. Busca-se, nesse sentido, alcançar um público maior, conhecedor da jornada de leitura a que foi convidado. Se há alguma inovação, ela não pode significar um afastamento, por isso, nestes casos, posiciona-se em um grau mediano (o *middlebrow* frequentemente citado). Na questão do esforço, busca-se mitigá-lo na relação com o leitor, geralmente no aspecto formal: uso de um vocabulário acessível e familiar, capítulos curtos e uma linguagem cotidiana[573].

Já a literatura de proposta exige do leitor o esforço de decifrar o texto. O processo de leitura em geral prescinde de um conhecimento prévio tanto de vocabulário como da proposta do autor e do objeto de leitura. Um vocabulário mais sofisticado e um texto que demanda um processo cognitivo mais complexo é algo comum. No que diz respeito à originalidade, a literatura de

---

[571] ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 41-42.

[572] ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 47.

[573] ARANHA, Gláucio. BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. *Revista Contracampo* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense), Niterói, n. 20, 2009, p. 125. Disponível em: https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i20.11 Acesso em: 15 nov. 2021.

proposta é o campo natural da experimentação. Trata-se, pois, de uma experiência de leitura que busca caminhos e experiências não exploradas e não familiares.

A título de exemplo, pode-se afirmar que *Raízes* pode ser classificado como literatura de entretenimento, por conta dos elementos facilmente reconhecíveis de sua forma estilística simples, sua ampla penetração pública e a clara proposta de se aproximar ao máximo do leitor. Já o romance *A Canção de Solomon* (1977) da escritora Toni Morrison, que também aborda a questão da busca pela ancestralidade negra, utiliza uma linguagem mais complexa e demanda uma reflexão mais aprofundada do leitor sobre o seu sentido. Por essa razão a obra de Morrison encaixa-se na categoria de literatura de proposta.

O fenômeno editorial de *Raízes* não impediu que esse silenciamento sobre o autor e a obra ocorresse. É importante destacar que polêmicas e controvérsias envolvendo diversos autores não impediram a presença dos mesmos no panteão dos cânones literários. Talvez a identidade afro-americana do escritor tornasse o tema mais sensível para uma percepção crítica que não admitia erros a respeito de determinados temas e autores. Com essas observações em mente, cabe realçar as observações de Chione Moore ao afirmar que as falhas de *Raízes*, a sua controvérsia jurídica, sua narrativa histórica sem comprovação documental e seu estilo de escrita mediano não invalidam o simbolismo que a obra alcançou para um amplo público leitor. Para ele, a aparente "traição" de Alex Haley só faria sentido se o romance fosse declarado um texto sagrado em que a verdade simbólica fosse rejeitada em nome de uma escrita literal:

> Mas para aqueles que não são literalistas bíblicos – para aqueles cujas Bíblias não dependem de sua força nem da unidade, ou mesmo identificabilidade de seus registradores, nem da facticidade de seus dilúvios – eu sugeriria que os ataques a respeito da autoria das *Raízes* e sua facticidade devem ser colocados em segundo plano, que esta última barreira à discussão das *Raízes* deve ser derrubada, e que o silêncio sobre as *Raízes* deve acabar.[574]

5.5 *Raízes*, memória e representação da escravidão nos Estados Unidos

Para uma melhor compreensão do impacto representado por *Raízes* no imaginário sobre o passado escravista dos Estados Unidos é importante recuperar de que modo essa memória circulou e

[574] MOORE, David Chioni. Routes. *Transition*, n. 64, 1994, p. 10. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2935303. Acesso em: 1 set. 2021. (Trad. do autor). No original: "But for those who are not scriptural literalists - for those many whose Bibles depend for their force neither on the unity, or even identifiability of their recorders nor on the factic-ity of their Floods- I would suggest that the storms over the authorship of *Roots* and facticity must be placed in the background, that this last barrier to discussion of *Roots* must come down, and that the silence over *Roots* must end."

foi representada no espaço público, antes mesmo da abolição da escravatura no país. Essa abordagem também necessariamente passa pela relação entre memória coletiva e trauma, já que são as feridas desse passado na contemporaneidade que derivam na lembrança, no esquecimento público ou na abordagem de uma "cura" conciliadora da ferida social.

A partir da clássica acepção de memória coletiva forjada pela sociologia de tradição durkheimiana de Maurice Halbwachs, o sociólogo Roy Eyerman apresenta um estudo da formação da identidade afro-americana por meio da teoria do trauma cultural. Eyerman pensa a escravidão como um trauma da memória coletiva, "um tipo de memória que fundamenta a formação identitária de uma pessoa"[575]. O sociólogo define assim o trauma cultural:

> Ao contrário do trauma psicológico ou físico, que envolve uma ferida e a experiência de grande angústia emocional por um indivíduo, o trauma cultural refere-se a uma perda dramática de identidade e significado, um rasgo no tecido social, afetando um grupo de pessoas que alcançou algum grau de coesão. Nesse sentido, o trauma não precisa necessariamente ser sentido por todos em uma comunidade ou experimentado diretamente por qualquer um ou por todos. Embora possa ser necessário estabelecer algum evento como a "causa" significativa, seu significado traumático deve ser estabelecido e aceito, um processo que requer tempo, além de mediação e representação.[576]

Eyerman menciona a questão do trauma nacional, exemplificado aqui no passado do escravismo, um evento que não pode ser facilmente reprimido, que permanece na consciência individual e na memória coletiva. Sua explicação e compreensão se dá na reflexão e no âmbito do discurso público e é nesta etapa que a mediação exerce uma importância preponderante. Retomando a teoria do trauma da psicanálise, ele afirma que não é a experiência que produz o efeito traumático, mas a lembrança dela. O trauma cultural (que também é o trauma nacional), se liga a um evento ou uma série de eventos mas não necessariamente à sua experiência direta. O acesso a essa experiência se dá pela mediação (no caso de *Raízes*, por meio do romance ou da televisão) e sempre se vincula a uma distância espacial e temporal. Uma observação importante é a de que essa experiência de

---

[575] EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 1. (Trad. do Autor). No original: "a form of remembrance that grounded the identity-formation of a people."

[576] Ibidem, p.2. (Trad. do autor). No original: "As opposed to psychological or physical trauma, which involves a wound and the experience of great emotional anguish by an individual, cultural trauma refers to a dramatic loss of identity and meaning, a tear in the social fabric, affecting a group of people that has achieved some degree of cohesion. In this sense, the trauma need not necessarily be felt by everyone in a community or experienced directly by any or all. While it may be necessary to establish some event as the significant 'cause, its traumatic meaning must be established and accepted, a process which requires time, as well as mediation and representation."

mediação "sempre envolve construção seletiva e representação, pois o que é visto é o resultado das ações e decisões de profissionais em relação ao que é significativo e o que deve ser apresentado".[577]

Uma colocação importante de Eyerman é a de que, diante da ferida social, é preciso reconfigurar a identidade coletiva por meio da representação. Daí a necessidade de novas "narrativas de fundação", reinterpretando o passado a partir das necessidades do presente e com vistas a objetivos futuros:

> Para antecipar, a denominação "Afro-Americano", que pode parecer mais ou menos óbvia e natural hoje, foi um dos vários caminhos ou reações ao fracasso da Reconstrução para integrar plenamente ex-escravos e seu descendentes como cidadãos americanos e ao novo consenso sobre o passado na cultura dominante em que a escravidão foi descrita como benigna e civilizadora.[578]

Ao abordar o tema da representação do trauma cultural, o sociólogo Jeffrey Alexander apresenta uma perspectiva interessante para pensar a emergência de uma nova abordagem para o trauma social, executada pelo que ele chama de "grupos de portadores". Esses agentes coletivos, que podem fazer parte da elite social ou das minorias marginalizadas, estão situados em lugares específicos da estrutura social de modo a articular seus discursos:

> A representação do trauma depende da construção de uma estrutura convincente de classificação cultural. Em certo sentido, isso é simplesmente contar uma nova história. No entanto, essa narrativa é, ao mesmo tempo, um processo simbólico complexo e multivalente que é contingente, altamente contestado e, às vezes, altamente polarizador. Para que o público mais amplo se convença de que estes também ficaram traumatizados por uma experiência ou um evento, o grupo de portadores precisa se engajar em um trabalho de significado bem-sucedido.[579]

---

[577] Ibidem, p. 3 (Trad. do Autor). No original: "Massmediated experience always involves selective construction and representation, since what is seen is the result of the actions and decisions of professionals as to what is significant and how it should be presented."

[578] EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p.4. (Trad. do Autor). No original: "To anticipate, the appellation 'African American", which may seem more or less obvious and natural today, was one of several paths or reactions to the failure of reconstruction to fully integrate former slaves and their offspring as American citizens and to the new consensus concerning the past in the dominant culture in which slavery was depicted as benign and civilizing.

[579] ALEXANDER, Jeffrey. Cultural Trauma and Collective Identity. In: ALEXANDER, Jeffrey et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Oakland (CA): University of California Press, 2004. Disponível em https://content.ucpress.edu/title/9780520235953/9780520235953_chapone.pdf Acesso em: 15 mai. 2022. (Trad. do Autor). No original: "Representation of trauma depends on constructing a compelling framework of cultural classification. In one sense, this is simply telling a new story. Yet this storytelling is, at the same time, a complex and multivalent symbolic process that is contingent, highly contested, and sometimes highly polarizing. For the wider audience to become persuaded that they, too, have become traumatized by an experience or an event, the carrier group needs to engage in successful meaning work."

A publicação das narrativas de ex-escravizados foi uma das primeiras manifestações da memória da escravidão no espaço público dos Estados Unidos. *Narrative* (1760), de Briton Hammon, *A Narrativa de Vida de Frederick Douglas* (1845) e *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), de Harriet Jacobs são alguns exemplos nos quais os mediadores (o movimento abolicionista ou a imprensa negra livre) afetaram o modo de representação. Roy Eyerman destaca que essas narrativas foram pioneiras na elaboração e enfrentamento de traumas culturais da escravidão, pois "elas contam uma história, uma fábula moral, que identifica heróis e vilões, dando voz à dor e rostos aos agressores, mas, principalmente, transformam as vítimas em agentes e a tragédia em triunfo"[580]. Essa presença da memória da escravidão também se deu por meio das artes visuais, da música e do próprio trabalho dos primeiros intelectuais negros logo após a abolição da escravatura.

Com o fim da Guerra Civil e a libertação prática dos escravizados, a escravidão passou a ser vista como um elemento de união dos negros. Por isso, sua rememoração poderia auxiliar na busca por um futuro comum. O movimento abolicionista – por conta de seu público, meios e personalidades influentes – foi fundamental para disseminar uma imagem positiva dos escravizados. É nesse contexto que emerge a figura – àquela altura ainda positiva para o imaginário negro do país – do escravo cristão sacrificado pela brutalidade na figura do Pai Tomás, personagem símbolo do romance de Harriet Beecher Stowe.

Em seu livro *Remembering Slavery* (1998) Ira Berlin apresenta de que maneira a percepção da memória da escravidão foi sendo alterada nos Estados Unidos, de acordo com diferentes temporalidades, regiões e necessidades políticas. Após a Guerra Civil, imbuídos pela campanha abolicionista e pela ideia de cumprir o pleno destino democrático da nação, os vencedores do Norte viam a instituição escravista como uma mancha a ser eliminada. Nos primeiros anos após a Guerra, até mesmo brancos do Sul, alguns dos quais ex-proprietários de escravos, chegaram a incorporar essa ideia. Tudo mudou completamente nas últimas décadas do século XIX quando a tentativa de reconstruir a nação na cidadania igualitária entre as raças foi destruída por acordos políticos e econômicos. Desse modo, o processo de integração dos ex-escravizados do sul foi interrompido com o fim da Reconstrução. A escravidão passou a ser vista, por ambos os lados, como algo benéfico e uma lembrança de uma época de harmonia[581]. Era a reabilitação de uma visão romântica

---

[580] EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 42. (Trad. do Autor). No original: "They tell a story, a moral tale, which identifies heroes and villains, giving voice to pain and faces to perpetrators but, more importantly, however, they turn victims into agents and tragedy into triumph."

[581] BERLIN, Ira (org). *Remembering Slavery*. New York: Pantheon, 1998. p. 20

da escravidão retratada na *plantation legend* de *The Clansman* (e sua versão cinematográfica em *Nascimento de uma Nação*) e *...E o Vento Levou*.

Esta visão teria um efeito duradouro no imaginário sobre o período escravista e seria predominante nas primeiras décadas do século XX, a despeito do esforço de intelectuais e antigos membros do movimento abolicionista cujas "distantes vozes eram geralmente ignoradas, quando muito ouvidas, pela maioria dos americanos brancos"[582]. É importante notar, a despeito de uma lenta mudança nessa perspectiva sobre o passado escravista, que a maior audiência televisiva pouco antes da estreia de *Raízes* havia sido justamente a exibição de *...E o Vento Levou*. Trata-se de um dado revelador do longo apelo da *plantation legend* na memória do período escravista para o grande público.

Raízes representou um ponto de virada na representação dessa memória ao trazer o protagonismo negro, em uma representação negociada com as próprias estruturas do poder branco, ampliando o campo de reflexão sobre o significado desse passado traumático:

> *Raízes* mais uma vez articulou a narrativa progressiva da escravidão em um formato visual poderoso e se tornou, para negros e brancos um exemplo para programas e filmes subsequentes. Na era pós-direitos civis, os negros tinham se movimentado suficientemente para posições de poder e influência, tanto dentro dos meios de comunicação de massa como no mercado consumidor, para ao menos apresentar aspectos da experiência negra ao público *mainstream*, especialmente quando emoldurado na narrativa progressista, mesmo que modificada.[583]

Ron Eyerman acrescenta que é nesse momento que se inicia a negociação com a cultura dominante nas discussões a respeito de como a cultura negra deve ser representada. Por sua vez, a historiadora Alison Landsberg apresenta uma reflexão bastante enriquecedora ao apresentar o conceito de "memória protética", cunhado em uma análise sobre os significados públicos que a exibição da minissérie *Raízes* provocou. Em linhas gerais, Landsberg conceitua a memória protética como a memória cuja transmissão se dá pela mediação, em geral na indústria cultural de massa, de uma cultura para outra. Há, nessa acepção, um forte componente de *commoditização*, em que a memória passa também a ser explorada globalmente como um produto (narrativas literárias, filmes,

---

[582] Ibidem, p. 20. (Trad. do Autor). No original: "distant voices were generally ignored, if heard at all, by the majority of white Americans."

[583] EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 217. (Trad. do Autor). No original: "Roots once again articulated the progressive narrative out of slavery in a powerful visual format and became a model for later programs and films, by blacks as well as whites. 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".

seriados de televisão) atingindo diferentes culturas e realidades que as adotam. Nesse sentido, em oposição à concepção original de memória coletiva em Halbwachs, coletividades distintas podem experimentar a mesma memória, que em geral foi distribuída como um produto cultural. Se pensarmos no efeito que a narrativa de *Raízes*, ao retratar uma experiência escravista nacional dos Estados Unidos, provocou em outros países com passado de escravidão como o Brasil, por exemplo, essa proposição faz bastante sentido.

O que nos interessa mais diretamente é a noção apresentada por ela da produção, por meio desses discursos de memória, de uma pedagogia para as massas que ultrapassa as identidades coletivas e os grupos étnicos. Torna-se assim possível assumir a existência de memórias protéticas entre diferentes etnias e "assumir memórias que não fazem parte do legado ou da 'herança' ancestral de uma pessoa"[584]. Landsberg pontua que a visualidade, no caso do cinema, da televisão ou do museu, por exemplo é uma ferramenta poderosa de abordagem das subjetividades em relação à memória representada.

Em relação a *Raízes*, a historiadora menciona o pioneirismo de apresentar um personagem negro com quem o público espectador se identifica. As tomadas do ponto de vista de Kunta Kinte posicionam o espectador para que ele vivencie a história por meio de seus olhos: "Kunta Kinte é significativo para os americanos porque possui um corpo honorífico marcado pela História. Ele representa um corpo negro que os americanos podem habitar para se lembrar proteticamente de um passado que por muito tempo foi o lugar de um silêncio vergonhoso".[585] Landsberg pontua ainda que o poder do teledrama está em uma grande mobilização de afeto, trazendo um componente emocional para uma história sub representada. Esses laços afetivos que transcenderam as identidades étnicas podem se tornar, na acepção da historiadora, um fundamento para alianças políticas.

Para Landsberg, no entanto, esse potencial foi abortado pela obsessão com a precisão histórica nas polêmicas envolvendo a base documental da genealogia construída por Alex Haley. A historiadora reconhece o poder do teledrama de gerar uma discussão pública sobre um tema que, por muito tempo, havia sido um tabu nacional. Mas seu potencial foi obliterado por conta de seu apelo universal que estimulou o desvio da atenção à memória traumática para fomentar a busca pela

---

[584] LANDSBERG, Alison. *Posthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 100. (Trad. do Autor). No original: "to take on memories that are no part of a person's ancestral inheritance or 'heritage'."

[585] Ibidem, p. 105. (Trad. do Autor). No original: "Kunta Kinte is meaningful to Americans because he possesses an honorific body imprinted by history. He represents a black body that Americans can inhabit to remember prosthetically a past that has for too long been the site of a shameful silence."

genealogia: "Talvez a mensagem de *Raízes* fosse muito mais sobre o prazer de curar e não o suficiente sobre a dor de lembrar. Pode ser que para as memórias causarem a ação, para se tornarem a base de uma política, elas precisem ser viscerais, dolorosas e assustadoras"[586]. Finalmente, Roy Eyerman nos lembra que os significados da memória da escravidão ainda não foram resolvidos assim como o seu trauma cultural. Talvez nunca o sejam porque a identidade coletiva dos negros americanos é justamente filtrada pelo trauma cultural da escravidão. Por outro lado, segundo este autor ela será lembrada todas as vezes em que esse senso coletivo estiver ameaçado[587].

[586] Ibidem, p. 106 (Trad. do Autor). No original: "Perhaps the message of Roots was too much about the pleasure of healing and not enough the pain of remembering, It might be that for memories to catalyze action, to become the grounds for a politics, they need to be visceral, painful, and scaring.

[587] EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 221.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar essa análise com descrições e algumas reflexões sobre o produto cultural *Raízes* e sobre o fenômeno social que a obra de Alex Haley provocou, é comum a tendência por indagações que usualmente nos convidam a perspectivas polarizadas. Tais perspectivas oscilam em questões do tipo: trata-se de História ou ficção? É um discurso pioneiro e revolucionário ou uma narrativa emocional consoladora e conservadora? É um bem cultural relevante ou mais uma aposta financeira muito bem sucedida da indústria? As respostas a essas indagações, igualmente legítimas, têm levado tanto a reflexões que contribuem para pensarmos mais profundamente sobre temas pertinentes como também a diagnósticos apressados. Muitos desses diagnósticos são óbvios por ignorarem a natureza mais detalhada de certos discursos. Além disso, cabe destacar sua facilidade em concluir que a filiação político-ideológica de certo autor, ou sua posição em determinada estrutura econômica e social, explicam de maneira plena os significados almejados pela produção de sua obra. Outra característica dessa perspectiva mais irrefletida é privilegiar o tema da produção e das intenções do discurso, ao mesmo tempo em que minimiza as discussões sobre a apropriação da obra, seu processo de ressignificação pelo público e as consequências advindas desse mesmo processo.

Não se trata aqui de minimizar a importância desse exercício de desconstrução do discurso literário e fílmico. Afinal, essa é uma tarefa que também cabe ao historiador, pois é um momento da análise que pretende elucidar os diversos sentidos de uma obra cultural, tal como a reflexão desenvolvida nessa tese de doutoramento. Nesse sentido, a multiplicidade de sentido pode ser entendida como o fato de que a pretensa "verdade" única divide-se em muitas possíveis verdades, cada uma delas válida em alguma instância. Desta forma, torna-se possível alcançar os subsídios necessários que possibilitam compreender um quadro tão complexo como as heranças traumáticas da escravidão em uma sociedade que se forjou a partir uma perspectiva racializada. Longe de estar superada, essa perspectiva racializada ainda é fundamento da vida social estadunidense como indicam as dificuldades para enfrentar o problema da desigualdade na suposta integração plena desse "outro" racial. Além isso, a própria superação formal e jurídica do segregacionismo é relativamente recente na história do Estados Unidos. E é importante ressaltar que o país frequentemente revisita o trauma histórico do passado escravista e de suas consequências no quadro social por meio da catarse dramática da representação audiovisual.

Meu argumento é que *Raízes* é uma obra, literária e audiovisual, de claro sentido polissêmico e que precisa ser considerada em seus aspectos limitadores e também precursores. Ela carrega em sua representação e em seu discurso narrativo sobre o passado, a um só tempo, um pioneirismo relevante e uma limitada mensagem de integração e acomodação diante do conflito e da desigualdade racial e social. Foi justamente esse aspecto plurívoco, na conjunção com um amálgama de outros fatores não menos importantes, que tornou essa obra "um triunfo pop", um fenômeno que provavelmente, devido às especificidades de seu tempo histórico, não deve se repetir com a mesma intensidade pública. Nesse sentido, a proposição desse trabalho de pesquisa consistiu em demonstrar de que maneira certas percepções mais reducionistas terminaram por celebrar ou condenar a obra em uma postura binária e polarizada sem se debruçar sobre as incongruências e contradições de sua criação e de sua ressignificação na arena pública.

Não se pode afirmar que *Raízes* não tenha produzido conversas e debates sobre o passado escravista e sobre a questão racial. Lamenta-se, naturalmente, que essas conversas tenham sido muito breves ou pouco desafiadoras. A recente redescoberta pelo universo acadêmico da importância que esse produto cultural representou, e ainda representa, para a sociedade dos Estados Unidos tem se pautado em abordagens menos monolíticas sobre os problemas da obra e de seu legado cultural. É possível aventar que a distância temporal, passados mais de 45 anos da publicação do livro de Alex Haley e da veiculação de sua adaptação televisiva, permitiu um olhar menos apaixonado sobre esse objeto de cultura cuja experiência emocional de uma larga população (mais de 130 milhões de espectadores, quase a metade da população do país na época de sua exibição) gerou esperança, euforia, críticas contundentes e debates inflamados na arena de especialistas.

David Chioni Moore aponta que, de certa maneira contraditória, na busca por sua ancestralidade africana, Alex Haley ao mesmo tempo também fazia mais referências a "rotas", no sentido de caminhos, interações e entrecruzamentos, do que a "raízes". Para o teórico literário, a recuperação de uma raiz ancestral é necessária "quando uma grande parte do emaranhado da identidade de um indivíduo foi apagada ou sistematicamente depreciada, ou, no caso de Haley e de seus leitores, ambas as coisas."[588] Moore afirma que uma vez restaurado esse passado original, deve-se abandonar essa ideia da pureza ancestral porque de fato ela é uma invenção. Tudo é mistura e interligação e, mantendo a metáfora botânica, estamos muito mais próximos à noção de uma rede

[588] MOORE, David Chioni. Routes. *Transition*, n. 64, 1994, p. 6. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2935303. Acesso em: 1 set. 2021. 6 (Trad. do Autor). No original: "when a major chunk of the tangle of one's identity has been either erased or systematically denigrated, or, in the case of Haley and his primary intended readers, both."

sem um único centro, calcada no conceito de rizoma proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. De maneira semelhante também reflete Stuart Hall ao mencionar que a identidade, sempre em transformação, é muito mais um processo de aceitar as "rotas" de sua formação do que um retorno às suas "raízes"[589].

As chancelas conservadoras, integracionistas e de acomodação social do romance e da minissérie apenas revelam a eficácia de seu autor em construir uma obra que já vinha sendo gestada muito antes de ele apresentar ao público a história de Kunta Kinte e de seus descendentes na América. Não é difícil localizar trechos do livro e cenas da minissérie perfeitamente análogas a textos prévios do autor na *Reader's Digest,* tal como o exemplo em que Alex Haley narra a história da luta contra o racismo e posterior triunfo de seu irmão George na Universidade do Arkansas. Ou ainda no irregular esboço the *How To Coexist with Negroes*, uma proposta controversa que nunca chegou a ser produzida em livro e que tinha como objetivo funcionar como um manual de convivência harmoniosa entre negros e brancos no país.

Alex Haley percebeu que nenhum manual de supostas boas práticas no problemático tema das "relações raciais" poderia substituir uma história bem contada. E se *Before This Anger* parecia ter o formato de uma compilação de histórias da pretensa sociabilidade harmônica sulista que ele advogava, o escritor também se deu conta de que era preciso aproximar o público de uma experiência unitária, universal, algo que pudesse colocá-lo na mesma perspectiva das personagens. Por isso o tema da família tornou-se o elemento crucial de sua obra-prima e uma das principais razões de seu sucesso ao mesmo tempo em que também é, para seus críticos, a principal marca das limitações de sua história.

O autor de *Raízes* nunca escondeu seu perfil político-ideológico, sua aderência aos pressupostos da narrativa da nação e o desejo de uma integração a um nacionalismo americano muito próximo do preconizado por Martin Luther King. Mesmo quando foi o *ghostwriter* de Malcolm X, a figura mais radical da revolta racial dos Estados Unidos da década de 1960, suas opiniões eram claras e ele mesmo descreve a estranheza nos primeiros encontros entre os dois. E, a despeito dessa convivência contrastante e das alegações de ter minimizado o perfil revolucionário e incendiário de Malcolm X na *Autobriografia*, o livro se tornou o principal veículo e influência por meio do qual uma nova liderança negra emergiu, no estabelecimento do movimento *Black Power,* a partir da incapacidade legislativa dos Direitos Civis em alterar o quadro de racismo e desigualdade

[589] HALL, Stuart. Who needs identity?. In: GAY, Paul du; HALL, Stuart (Org). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996. p. 4.

racial. Pode-se inferir, então, que a suposta "suavização" do líder negro por seu *ghostwriter* não resistiu às ressignificações da *Autobiografia* por parte de seu público.

Com essas observações em mente, é possível conceber *Raízes* como um documento histórico que ilustra a confluência de uma possibilidade: a convivência entre o orgulho racial negro na afirmação de uma unidade a partir das origens ancestrais africanas (característico da perspectiva de Malcolm X) e a integração ao sonho de uma única nação de americanos, sem distinções ou privilégio de cor (a possível concretização do *free at last* de Martin Luther King). A tentativa dessa possibilidade, a despeito de seu retumbante sucesso narrativo, gerou tensões inevitáveis, como não poderia deixar de ser já que tal triunfo só foi possível dentro da estrutura do *establishment* capitalista do país dominado pela hegemonia branca. Alex Haley também não foi totalmente coagido por essa mesma estrutura de produção a apresentar uma narrativa palatável ao público porque, a despeito de evidentes alterações entre o livro e a minissérie para garantir a audiência, o cerne dos valores de sua narrativa foi mantido. Uma das evidências dessa postura integracionista foi a aproximação que ele fez entre a experiência histórica dos escravizados com a dos imigrantes:

> Com exceção dos índios americanos, somos uma terra de imigrantes. Todos nós, ancestralmente, viemos de algum lugar do outro lado do oceano. Nossas raízes com nossos antepassados imigrantes tocam as cordas mais profundas em nós. Quando você olha para as cenas de navios negreiros, por mais horríveis que fossem, você também tem que se lembrar das longas filas de navios de imigrantes, com seus passageiros amontoados na terceira classe, tentando desesperadamente aprender algumas palavras de um idioma que seria sua língua adotada para sempre.[590]

Ao responder às acusações de falsidade histórica em *Raízes*, o escritor reiterou o caráter mitológico do livro afirmando que seu povo precisava de uma *Plymouth Rock*. Esta afirmação é muito importante por revelar o sentido de sua obra. *Raízes* é um mito fundacional, um monumento de memória. Como já apontado nesta análise, o líder dos Direitos Civis Roger Wilkins afirmou no *The New York Times*, que a minissérie era o evento mais importante dos Direitos Civis desde a Marcha de Selma, um marco da memória histórica afro-americana. Considerar o "lugar de memória" que a *Plymouth Rock* representa, em sua referência ao mito dos pais fundadores, cotejando esse sentido com o símbolo da luta dos Direitos Civis que Marcha de Selma simboliza, é a melhor forma de analisar a obra de Alex Haley. Nessa perspectiva, os debates sobre a veracidade

---

[590] HALEY, Alex Apud BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. p. 7. (Trad. do Autor). No original: "All of us ancestrally come from somewhere across the ocean. Our roots with our immigrant forebears touch the deepest chords within us. When you look at slave-ship scenes, as horrible as they were, you also have to remember the long lines of immigrant ships, with their passengers huddled in steerage, desperately trying to learn a few words of a language that was to be their adopted tongue forever."

histórica da narrativa perdem muito de sua pertinência. *Raízes* definitivamente não é História, pois como bem lembra o historiador Allan Megill, "a História por si mesma não gera uma consciência coletiva, uma identidade, e quando se envolve em projetos de formação e promoção identitária, os efeitos são problemáticos"[591].

O historiador Matthew F. Delmont sugere que *Raízes* deve ser visto como o primeiro memorial nacional sobre a escravidão, proposição que ele reconhece como polêmica devido às controvérsias envolvendo a obra e seu autor, seu caráter comercial e sua narrativa melodramática televisiva. Devo pontuar que, a despeito dessas polêmicas, concordo com essa sugestão por acreditar que os monumentos de memória são naturalmente controversos na sua lógica discursiva, nos pressupostos institucionais de seu estabelecimento e criação e em seu processo de reificação. E como um monumento de memória nesse formato duplo de obra literária e narrativa fílmica televisiva, *Raízes* alcançou um feito sem precedentes ao interromper uma longa hegemonia de silenciamento narrativo sobre o passado escravista na consciência pública dos Estados Unidos.

Produções cinematográficas subsequentes como *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, *12 Anos de Escravidão* (2013) de Steve McQueen e *Django Livre* (2012) de Quentin Tarantino, são algumas obras cinematográficas tributárias desse primeiro passo. Uma nova versão televisiva do romance, exibida em 2016, demonstrou a longa duração de sua importância que, embora não tenha se estabelecido como um fenômeno de mídia similar à sua versão original, possibilitou que novas gerações pudessem

> assistir ao clássico em um novo e desafiador momento permeado com o movimento *Black Lives Matter*, novas demandas para estudantes de cor nos campi universitários, o novo Museu Nacional da História e da Cultura Afro-Americana no National Mall em Washington D.C. e uma controversa campanha presidencial nos EUA.[592]

O fato é que *Raízes* alterou de maneira relevante a percepção nacional sobre o imaginário do passado escravista em um alcance público que nenhum produto cultural havia feito desde a publicação de *A Cabana do Pai Tomás* em 1852. O paradoxo é que isso só se tornou possível por

---

[591] MEGILL, Allan. *Historical knowledge, Historical error: a contemporary guide to practice*. Chicago: Chicago University Press, 2007. p. 59. (Trad. do Autor). No original: "history does not by itself generate a collective consciousness, an identity, and that when it gets involved in projects of identity-formation and promotion, trouble results."

[592] BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter. Kunta Kinte: the power of a name. *Transition*. n. 122, p. 42-46, 2017. (Trad. do Autor). No original: "watching the classic in a new and challenging moment fraught with the Black Lives Matter Movement, new demands from students of color on college campuses, the new National Museum of African American History and Culture on the national mall in Washington D.C., and a contentious U.S. presidential campaign."

meio dos elementos que a investigação historiográfica tem a obrigação de apontar e problematizar em relação aos discursos de memória: sua marca fictícia, o maniqueísmo de seu discurso melodramático, os mecanismos industriais de sua produção literária e audiovisual e sua adequação à grande narrativa nacional.

No que diz respeito ao alcance limitado de *Raízes* para provocar discussões ou mudanças mais profundas em relação ao racismo e à desigualdade social dos Estados Unidos, reproduzo aqui uma conclusão do crítico literário Leslie Fiedler, a respeito das expectativas sobre o impacto da obra:

> Felizmente ou infelizmente, entretanto, até autores lidos por milhares não podem mudar a História para melhor ou para pior. Harriet Beecher Stowe, o que quer que Lincoln possa ter dito, não causou a guerra entre os Estados, e Alex Haley, apesar das esperanças de seus fãs, não conduziu a uma era de melhoria nas relações raciais.
>
> A literatura popular, entretanto, influencia um pouco em como nós percebemos, tanto em perspectiva quanto em retrospecto, o que não podemos alterar de outra forma. Mais do que isso, ela nos permite imaginar catástrofes sombrias e soluções utópicas das quais nem tínhamos consciência que temíamos ou desejávamos e que, em plena consciência, somos propensos a acreditar como nem possíveis e nem desejáveis.[593]

Como vimos em mais de um exemplo, entre as críticas que *Raízes* recebeu se destaca a frequente alegação da vinculação entre a narrativa de sobrevivência e superação de laços familiares no escravismo como uma mensagem apaziguadora de acomodação social e, consequentemente, de um posicionamento conservador em relação à representação da questão racial do país. Para alguns, como Leslie Fishbein, "Raízes falha ao não reconhecer que família e liberdade podem ser mutuamente incompatíveis"[594]. Talvez uma questão a ser debatida é: por que a representação da sobrevivência de laços familiares na estrutura escravista precisa necessariamente ser considerada como um discurso contrarrevolucionário? A sobrevivência de uma memória ancestral e a manutenção de laços familiares também não podem ser assumidas como formas de resistência?

---

[593] FIEDLER, Leslie. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982. p. 230. (Trad. do Autor). No original: "Fortunately or unfortunately, however, even authors read by millions cannot change history for better or worse. Harriet Beecher Stowe, whatever Lincoln may have said, did not cause the War Between the States, and Alex Haley, despite the hopes of his fans, did not usher in an era of better race relations. Popular literature does nonetheless influence a little how we perceive, in prospect as well as retrospect, what we cannot otherwise alter. More important, it permits us to imagine dark catastrophes and utopian solutions we were not even aware that we feared or wished and which, in full consciousness, we are likely to believe neither probable nor desirable."

[594] FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999. p. 291. (Trad. do Autor). No original: "*Roots* fails to acknowledge that family and freedom may be mutually incompatible".

Afinal, como demonstra Edward E. Baptist, "em meio às perturbações e perigos da década de 1830, homens escravizados frequentemente se tornaram cuidadores de outros"[595].

Recentemente, como atesta um artigo do jornal *The New York Times* publicado em 16 de junho de 2021[596], a memória histórica da escravidão nos Estados Unidos tornou-se um motivo de embate entre as políticas públicas de educação e associações educacionais conservadoras, muitas delas ligadas ao Partido Republicano. No esforço para a mobilização contra o racismo, principalmente após a morte de George Floyd[597], muitas escolas passaram a oferecer programas educacionais voltados para a história do escravismo e das origens do racismo estrutural no país. Como reação a este movimento, estes grupos conservadores iniciaram uma cruzada para restringir, por meio de legislações estaduais e outros mecanismos jurídicos, a maneira de narrar o passado nas aulas de história. O argumento destes grupos é de que a culpabilização de uma parcela da sociedade pelo passado escravista e pelo período de segregação racial proposto nessas abordagens da chamada teoria racial crítica impede o espírito cívico e o patriotismo. Como é possível observar por meio desse movimento conservador, mais uma vez uma parte fundamental do passado estadunidense torna-se alvo de uma disputa pública em que determinados atores políticos buscam reescrever ou atenuar profundas feridas históricas.

Recorro novamente a Edward E. Baptist para lembrar que a longa duração do espírito de solidariedade entre os afro-americanos foi fundamental para impedir o êxito total das tentativas de apagamento de suas histórias como no exemplo citado. Ademais, essa tradição de solidariedade também permitiu, quando não estimulou, que este mesmo passado fosse recuperado do longo silêncio historiográfico e da consciência pública, impondo-se com parte fundamental da narrativa e do processo histórico do país:

> Como força política, a solidariedade que os afro-americanos construíram inicialmente enquanto ainda estavam escravizados permanece coesa de um modo

[595] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 367.

[596] SCHUESSLER, Jennifer. Scholarly groups condemn laws limiting teaching on race. *The New York Times,* New York, 16 jun. 2021. Disponível em https://www.nytimes.com/2021/06/16/arts/critical-race-theory-scholars.html. Acesso em: 20 abr. 2022.

[597] George Floyd foi um afro-americano assassinado na cidade de Minneapolis em 25 de maio de 2020. Após sua prisão, um policial ajoelhou-se em seu pescoço por oito minutos e quarenta e seis segundos, provocando sua morte. O assassinato gerou uma onda de protestos antirracistas e contra a violência policial em diversas cidades dos Estados Unidos e do Mundo

> impressionante, gerações mais tarde, apesar de dois séculos de tentações para desistir, se desviar ou se dissolver no niilismo.[598]

Finalmente, acredito firmemente que reconhecer os diversos e importantes significados gerados por uma obra relevante como *Raízes* também é um esforço para impedir a dissolução dessa importante força política em um niilismo que em nada contribui para o contínuo e necessário desafio do racismo estrutural. Um racismo estrutural que se faz presente não apenas nos Estados Unidos, mas em todos os países em que as heranças históricas do passado colonialista e escravista ainda se fazem muito visíveis cotidianamente na desigualdade social, na permanência dos papéis sociais de subalternidade, na violência explícita contra as minorias raciais e no apagamento de suas narrativas.

[598] BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019. p. 526-527.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES: ACERVOS E SÉRIES DOCUMENTAIS

Alex Haley Collection: The roots of "Roots" - Hoffman Family Library, Goodwin College, East Hartford, Connecticut, Estados Unidos.

Alex Haley Papers (1967-1990) Sc MG 472 - Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, Biblioteca Pública de Nova York, Estados Unidos.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Russell L. An analysis of the "Roots" phenomenon in the context of American racial conservatism. *Présence Africaine* , Nouvelle série, n. 116, out/dez, p. 125-140, 1980.

ALEXANDER, Jeffrey. Cultural Trauma and Collective Identity. In: ALEXANDER, Jeffrey et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Oakland (CA): University of California Press, 2004. Disponível em https://content.ucpress.edu/title/9780520235953/9780520235953_chapone.pdf Acesso em: 15 mai. 2022.

ANGELOU, Maya. Haley show us the truth of our conjoined stories. *The New York Times*, New York, 23 jan. 1977. p.B27.

ANTZE, P. LAMBECK, M. *Tense Past: cultural essays in trauma and memory*. New York-London: Routledge, 1996.

ARANHA, Gláucio. BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. *Revista Contracampo* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense), Niterói, n. 20, 2009, p. 125. Disponível em: https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i20.11 Acesso em: 15 nov. 2021.

ATHEY, Stephanie. Poisonous roots and the new world rules: rereading seventies narration and nation in Alex and Gayl Jones. *Multiculturalism and Narrative*, v. 7, n. 2, p. 169-193, mai. 1999.

AUSTIN, Algernon. *Achieving blackness: race, black nationalism and afrocentrism in the twentieth century*. New York: New York University Press, 2006.

BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249 Acesso em: 20 out. 2020.

BALDWIN, James. "Roots" by Alex Haley. *The New York Times*, New York, 26 set. 1976. Disponível em: https://www.nytimes.com/2021/10/21/books/review/roots-alex-hale.html. Acesso em: 15 dez. 2020.

BALK, Alfred; HALEY, Alex. Black Merchants of Hate. *The Saturday Evening Post*. 26 de janeiro de 1963. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/06/black-merchants-of-hate/. Acesso em: 14 nov. 2021.

BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017.

_____.; JACKSON, Kellie Carter. Kunta Kinte: the power of a name. *Transition*. n. 122, p. 42-46, 2017.

BAPTIST, Edward E. *A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

BARNABY, Conrad. *Name dropping: tales from my San Francisco nightclub*. Sanger: The Write Thought, 1997. Edição Eletrônica.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLAGAMBA, Alice. Back to the land of *Roots*: African American tourism and the cultural heritage of the river Gambia. *Cahiers d'Etudes Africaines*, n. 193-194, p. 453-476, jun. 2009.

BERLIN, Ira (org). *Remembering Slavery*. New York: Pantheon, 1998.

BLAYNEY, Michael Steward. Roots and the noble savage. *Tennessee Historical Quarterly*, v.15, n.1, 1986.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARTWRIGHT, Keith. *Reading Africa into american literature: epics, tables and gothic tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002.

CBC ARCHIVES. Roots author Alex Haley on the horror of slavery, 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KQ6WRRwqql4 . Acesso em: 23 mar. 2022.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

CHATELAIN, Elise. The roots of African American labor struggles: reading Roots and Backstairs at the White House in a 1970's storytelling tradition. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017.

CLARKE, Kamari Maxine; THOMAS, A. Deborah. *Globalization and race: transformation in the cultural production of blackness*. Durham: Duke University Press, 2006.

CORBOULD, Clare. Roots, the legacy of slavery and Civil Rights blacklash in 1970s America. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017.

COURLANDER, Harold. Kunta Kinte's struggle to be African. *Phylon*, v. 47, n. 4, 1986

CREEBER, Glen. Taking our personal lives seriously: intimacy, continuity and memory in the television drama serial. *Media Culture Society*. Sage Publications, v. 23, n. 4, p. 439-455, 2001.

DARNTON, John. Haley, Assailing Critic, Says 'Roots' Is Sound. *The New York Times*. New York, 19 abr. 1977. Disponível em: https://www.nytimes.com/1977/04/19/archives/haley-assailing-critic-says-roots-is-sound.html Acesso em: 14 mar.2021

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE GROOT, Jerome. *The historical novel*. New York: Routledge, 2010.

DEL MAR, David Peterson. *African, American: from Tarzan to Dreams from my father - Africa in the US imagination*. London: Zed Books, 2017.

DELMONT, Matthew F.. *Making Roots: a nation captivated*. Oakland: University of California Press, 2016.

DU BOIS, W. E. B. *Black Reconstruction in America: 1860-1880. New York*: The Free Press, 1992.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

EDGERTON, Gary. R; COLLINS, Peter C. (Org). *Television histories: shaping collective memory in the media age*. Kentucky University Press, 2001.

EL-BESHTI, Bashir M. The semiotics of salvation: Malcolm X and the autobiographical self. *The Journal of Negro History*, v. 82, n. 4, 1997.

ELKINS, Stanley M. *Slavery: a problem in American institutional and intellectual life*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

EYERMAN, Ron. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FABRE, Geneviève. The slave ship dance. In: DIEDRICH, Maria. GATES JR, Henry Louis. PEDERSEN, Carl (Org.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999.

FIEDLER, Leslie. *The inadvertent epic: from Uncle Tom's Cabin do Roots*. New York: Simon and Schuster, 1979.

_____. Alex Haley's Roots: Uncle Tom rewrites Uncle Tom's Cabin. In: _____. *What is literature?: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster, 1982.

FISHBEIN, Leslie. Roots: Docudrama and the Interpretation of History. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999.

FONER, Eric. *Reconstruction: America's unfinished revolution, 1863-1877*. New York: Harper & Row, 1989.

FONSECA, Renan Reis. *O transnacional e o local nas revistas Reader's Digest e Seleções: relações de gênero nos Estados Unidos e no Brasil (1939-1971)*. 2019. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Acesso em: 10 mai. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANCISCO, Flávio Thales. Ribeiro. Por uma cidadania de primeira classe: supremacia racial e o debate sobre integração na imprensa afro-americana na Primeira Guerra Mundial (1917-1919). *Sankofa*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 67-85, 2017. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2016.125452. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/125452. Acesso em: 10 ago. 2021.

FRANKEL, D. J. Margaret Walker ALEXANDER, Plaintiff, v. Alex HALEY, Doubleday & Company, Inc., and Doubleday Publishing Company, Defendants. 460 F. Supp. 40 (S.D.N.Y. 1978). Disponível em: https://cyber.harvard.edu/people/tfisher/IP/1978%20Alexander%20Abridged.pdf . Acesso em: 25 abr. 2022.

FRANKLIN, John Hope; MOSS, Alfred A. *Da escravidão à liberdade: a história do negro norte americano*. Nórdica, 1989.

GAMBIA NEWS BULLETIN. 11 abr. 1967.

GAMBLE, David P. Postmortem: a study of the gambian section of Alex Haley's Roots. *Gambian Studies*, Brisbane (Califórnia), n. 39, p, 39, 2000. Disponível em:

https://www.smcm.edu/gambia/wp-content/uploads/sites/31/2015/03/gamble-39.pdf . Acesso em: 15 fev. 2022.

GATES JR, Henry Louis Gates. Foreword. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017. Edição Eletrônica.

GILLESPIE, Alex. Autobiography and identity: Malcolm X as author and hero. In: TERRILLl, Robert E. (Ed.). *The Cambridge companion to Malcolm X*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2010.

GLEDHILL, Christine. Prologue: The reach of melodrama. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018.

GUTMAN, Herbert G. *The Black Family in Slavery and Freedom, 1750-1925*. New York: First Vintage Books Edition, 1977.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice;Revista dos Tribunais, 1990.

HALEY, Alex. Genealogy of Afro-Americans. In: CLARKE, Robert L (Org.). *Afro-American History: Sources for Research* Washington DC: Howard University Press, 1988. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/11/genealogy-of-afro-americans/ Acesso em: 18 dez. 2021.

_____. Sticking pins into a best-seller. *The Times*, 12 abr. 1977.

_____. *Alex Haley tells the story of his search for Roots* . Warner Bros. Records Inc. An Alex Haley Production, 1977.

_____. *Discurso do bicentenário no Instituto Smithsonian*. 1976. Disponivel em: Schomburg Center for Research in Black Cultures, caixa 5, pasta 3.

_____. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976.

_____. Search for an ancestor. *The Listener*, 10 jan. 1974. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/search-for-an-ancestor/. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. Researching the Unknown. *Writer's Yearbook*, fev. 1973. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/researching-the-unknown/. Acesso em: 18 nov. 2021.

_____. *Before this Anger - Conference. Story of Slave Ancestors*, 25 nov. 1968. Disponível em: https://alexhaley.com/audio/ Acesso em: 20 nov. 2020.

_____. My Search for Roots. *Tuesday Magazine*, out. 1965. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/my-search-for-roots. Acesso em: 20 nov. 2021.

_____. My Search for Roots. *Tuesday Magazine*, out. 1965.

_____. Esboço de correspondência de Alex Haley a Paul Reynolds, jan. 1964. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 1A, cartas, arquivo geral alfanumérico.

_____. The Man Who Wouldn't Quit. *Reader's Digest*, set. 1963. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-man-who-wouldnt-quit/. Acesso em: 20 abr. 2021.

_____. The girl who wouldn't give up. *Reader's Digest*, mai. 1961. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/the-girl-who-wouldnt-give-up/ Acesso em: 14 abr. 2021.

_____. The most unforgettable character I've met. *Reader's Digest*, mar. 1961. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/the-most-unforgettable-character-ive-met/. Acesso em: 23 nov. 2020.

_____. Mr. Muhammad Speaks. *Reader's Digest*, mar. 1960. Disponível em https://alexhaley.com/2018/08/14/mr-muhammad-speaks/. Acesso em: 25 mai. 2021.

_____. The Harlem Nobody Knows. *Reader's Digest*, jun. 1954. Disponível em: https://alexhaley.com/2018/08/14/the-harlem-nobody-knows/. Acesso em: 15 dez. 2020.

_____. Working Report: Before This Anger. Disponível em: Schomburg Center for Research in Black Culture, Alex Haley Papers 1967-1990, caixa 2, pasta 30, arquivo geral alfanumérico.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, Lisboa (Portugal), n. 1, 2006, p 21-35. Disponível em: https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360/10020. Acesso em 15 de maio de 2022.

_____. Who needs identity?. In: GAY, Paul du; HALL, Stuart (Org.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996.

HIJIYA, James A. Family and ethnicity in the 1970's. *American Quarterly*, v. 30, n. 4, p. 548-556, 1978.

HOLLOWAY, Jonathan Scott. *Jim Crow wisdom: memory and identity in black America since 1940*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2013.

HOWARD, John; ROTHBART, George; SLOAN, Lee. The response to "Roots": a national survey. *Jornal of Broadcasting*, v. 22, n.3, p. 279-287, 1978.

HUYSSEN, Andreas. The politics of identification: "Holocaust" and West German Drama. *New German Critique*. Duke University Press, Edição Especial 1: Germans and Jews, n. 19, p. 135, 1980.

JACOBSON, Matthew Frye. *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*. Massachusetts: Harvard University Press, 2006.

JULIEN, Claude. Surviving through a pattern of timeless moments: a reading of Caryl Phillip's Crossing the River. In: DIEDRICH, Maria. GATES JR, Henry Louis. PEDERSEN, Carl (Org.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: Estado nacional e narrativa da Nação (1776-1900)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

KING, C. R; LEONARD, David. J. Letting America off the hook: "Roots", "Django Unchained" and the divided white self. In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017.

KIRICHORN, Michael. A saga of slavery that made the actors weep. *The New York Times*. New York, 27 jun.1976, p. 47. Disponível em: https://www.nytimes.com/1976/06/27/archives/a-saga-of-slavery-that-made-the-actors-weep-a-moving-saga-of.html . Acesso em: 14 nov. 2021.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*. Paris: Ed. Europa-América, 1972.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KOZLOFF, Sarah. Narrative theory and television. In: ALLEN, Robert C. (Org.). *Channels of discourse reassembled: television and contemporary criticism*. New York and London: Routledge, 1992

LAMBERT, Rafael. The conservative dispositions of Roots. *Transition*, n. 122, p.98-112, 2017. Disponível em https://www.jstor.org/stable/10.2979/transition.122.1.16 . Acesso em: 23 mar. 2021.

LANDSBERG, Alison. *Posthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

LEHMANN-HAUPT, Cristopher. Corroborating evidence. *The New York Times*, New York, 14 out. 1976. Disponível em https://www.nytimes.com/1976/10/14/archives/books-of-the-times-corroborating-evidence.html. Acesso em: 14 mai. 2022.

LEVINE, Lawrence W. *Black culture and black consciousmness: afro-american folk thouth from slavey to freedom*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEVY, Daniel; OLICK, Jeffrey K; VINITZKY-SEROUSSI, Vered. *The Collective memory reader.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

LIBRARY OF CONGRESS. *The WPA and the Slave Narrative Collection*. Disponível em: https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/wpa-and-the-slave-narrative-collection/ . Acesso em: 15 jan. 2021.

LOTT, Eric. *Love & Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARABLE, Manning. *Malcolm X, Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Race, reform and rebellion: the second reconstruction in Black America, 1945-1982*. Londres: MacMillan Press, 1984.

_____.; MULLINGS, Leith. *Let nobody turn us around: voices of resistance, reform, and renewal - An African American Anthology.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

MARIUS, Richard. Alex Murray Palmer Haley. *Tennessee Encyclopedia*, 2017. Disponível em: https://tennesseeencyclopedia.net/entries/alex-murray-palmer-haley/. Acesso em 15 de janeiro de 2022.

MEGILL, Allan. *Historical knowledge, Historical error: a contemporary guide to practice*. Chicago: Chicago University Press, 2007.

MELIS, Delia. Roots of violence: race, power and manhood in "Roots". In: BALL, Erica L; JACKSON, Kellie Carter (Org.). *Reconsidering Roots: race, politics and memory*. Georgia: The University of Georgia Press, 2017.

MILLS, Elizabeth Shown; MILLS, Gary B. Roots and the new “faction”: a legitimate tool for Clio?. The *Virginia Magazine of History and Biography*, v. 89, n. 1, jan. 1981, p. 6. Disponível em: https://www.historicpathways.com/download/rootsnfaction.pdf Acesso em: 20 dez. 2021.

MINTZ, Sidney W; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, Universidade Cândido Mendes, 2003.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al (Org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOORE, David Chioni. Routes. *Transition*, n. 64, p.4-21, 1994. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2935303. Acesso em: 1 set. 2021.

MOYNIHAN, Daniel P. *The Negro Family: The Case For National Action*. Office of Policy Planning and Research, United States Department of Labor, mar. 1965. Disponível em: http://www.blackpast.org/primary/moynihan-report-1965 . Acesso em: 06 jun. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassonezi. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAT, Brandt. *Harlem at War: the black experience in WWII*. Syracuse: Syracuse University Press, 2006.

NIANI, Djibril Tamsir. *Sundjata, ou, a Epopéia Mandinga.* São Paulo: Ática, 1982.

NOBILE, Philip. Uncovering Roots. *The Village Voice*, 23 fev. 1996.

NORRELL, Robert J. *Alex Haley and the books that changed a nation*. New York: St Martin's Press, 2015.

NOVICK, Peter. *That noble dream: the "objectivity question" and the American historical profession*. New York: Cambridge University Press, 1988.

OLIVER, Mirna. Murray Fisher, 69, shaped Playboy interview feature. *Los Angeles Times*, 05 jun. 2002. Disponível em https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-05-me-fisher5-story.html . Acesso em: 15 set.2020.

OMI, Michael; WINANT, Howard. *Racial formation in the United States*. New York: Routledge, 2015.

OSAGIE, Iyunolu. Routed passages: narrative memory and identity in Alex Haley's "Roots". CLA Journal. Vol 47, n. 4, p. 391-408, 2004.

OTTAWAY, Mark. Tangled Roots. *The Sunday Times*, 10 abr. 1977.

PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PENIEL, E. Joseph. *The Black Power movement: rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova York: Routledge, 2006.

PERRIN, Tom. *The aesthetics of middlebrow fiction: popular US novels, modernism and form, 1945-75.* Nova York: Palgrave, 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSE, Willie Lee. An American Family. *The New York Review of Books*. 11 nov. 1976.

RYMSZA-PAWŁOWSKA, Małgorzata J. Broadcasting the Past: History Television, "Nostalgia Culture," and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n.2, p.81-90, 2014.

SCHUESSLER, Jennifer. Scholarly groups condemn laws limiting teaching on race. *The New York Times,* New York, 16 jun. 2021. Disponível em https://www.nytimes.com/2021/06/16/arts/critical-race-theory-scholars.html. Acesso em: 20 abr. 2022.

SHENKER, Israel. Some Historians Dismiss Report Of Factual Mistakes in 'Roots'. *The New York Times,* 10 abr. 1977. Disponível em: https://www.nytimes.com/1977/04/10/archives/some-historians-dismiss-report-of-factual-mistakes-in-roots-the.html . Acesso em: 15 mar. 2022.

SILVA, Alberto da Costa. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Edson Pedro da. *The big event: história, memória e identidade na minissérie 'Holocausto'*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Vanicléia Santos. *As bolsas de mandinga no espaço atlântico: século XVIII*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

STAPLES, Robert. Roots: melodrama of black experience. *The Black Scholar*, v.8, n.7, mai 1977.

STEIN, Judith. *Pivotal decade: how the United States traded factories for finance in the seventies*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

STONE, Chuck. Roots: an electronic orgy in white guilt. *The Black Scholar*, vol. 8, n. 7, mai.1977.

STONNE, I.F. The Pilgrimage of Malcolm X. *The New York Review of Books*, 11 nov. 1965.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do Pai Tomás*. Barueri: Amarilys, 2016.

THE BLACK SCHOLAR INTERVIEWS: ALEX HALEY. *The Black Scholar*, v 8. n.1, set. 1976.

THE MALCOLM X PROJECT. *The Hate That Hated Produced (transcription)*. Columbia University, 2022. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/ccbh/mxp/pdf/071659hthp-transcript.pdf . Acesso em: 10 de mar. 2022.

THE ROOTS OF ALEX HALEY'S WRITING CAREER. Writer's Digest, ago. 1980. Disponível em https://alexhaley.com/2019/09/09/the-roots-of-alex-haleys-writing-career/. Acesso em: 12 dez. 2020.

TISCHAUSER, Leslie V. *Jim Crow Laws*. Santa Barbara: Greenwood, 2012.

TROUPE, Quincy; WOLPER, David L. *The inside story of TV's Roots*. New York: Warner Books, 1978.

VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo da teoria: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

VANSINA, Jan. *Living with Africa*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1994.

WANDER, Philip. On the meaning of "Roots". *Journal of Communication,* v. 27, n. 4, 1977.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (Org). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

WEST, Michael Rudolph. *The education of Booker T. Washington: American democracy and the idea of race relations*. New York: Columbia University Press, 2006.

WHY "ROOTS" HIT HOME. *Time*, 4 fev. 1977.

WILLIAMS, Linda. World and time: serial television melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Org.). *Melodrama unbold: across History, media and national cultures*. New York: Columbia University Press, 2018.

_____. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

WRIGHT, Donald R. Uprooting Kunta Kinte: on the perils of relying on encyclopedic informants. *History in Africa*. Vol. 8, 1981.

X, Malcolm. *A Autobiografia de Malcolm X com a colaboração de Alex Haley.* Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Malcolm X Speaks: selected speeches and statements*. Nova York: Groves Press, 1990.

_____. A Candid Conversation With The Militant Major-Domo of The Black Muslims. [entrevista concedida a Alex Haley]. *Playboy*, mai. 1963. Disponível em: https://alexhaley.com/2020/07/24/alex-haley-interviews-malcolm-x/ . Acesso em: 15 set. 2021.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZERUBAVEL, Eviatar. *Time maps: collective memory and the social shape of the past*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. Nova York: Harper Collins, 2015.

FILMOGRAFIA

RAÍZES. Direção: Marvin. J. Chomsky. Produção: David L. Wolper e Stan Margulies. Intérpretes: John Amos, Ben Vereen, LeVar Burton, Louis Gosset Jr., entre outros. São Paulo: Cultline Vídeo, 4 DVDs (573 min), sonoro, digital. Legendado. Inglês/Português/Espanhol.

ROOTS: THE NEXT GENERATIONS. Direção: John Erman. Intérpretes: James Earl Jones, Dorian Harewood, Irene Cara, Stan Shaw, Georg Stanford Brown, entre outros. Estados Unidos: Warner Bros Entertainment. 4 DVDs (840 min), sonoro, digital. Legendado. Inglês/Francês/Espanhol.

THE BIRTH OF A NATION. Direção: D. W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Ralph Lewis, entre outros. São Paulo: DVD Vídeo, 1 DVD (360 min), mudo, digital. Legendado. Português.