

Tradução

“Inventando a Nação”

Maria Eugenia Cotera



("Bálsamo Literário", Sara Oliveira, 2021)

“Lyin’ Up a Nation”

Zora Neale Hurston and the Literary Uses of the Folk

Folklore is not as easy to collect as it sounds. The best source is where there are the least outside influences and these people, being usually underprivileged, are the shyest. They are most reluctant at times to reveal that which the soul lives by. And the Negro, in spite of his open-faced laughter, his seeming acquiescence, is particularly evasive. You see we are a polite people and we do not say to our questioner, “Get out of here!” We smile and tell him or her something that satisfies the white person because, knowing so little about us, he doesn’t know what he’s missing. The Indian resists curiosity by stony silence. The Negro offers a feather-bed resistance. That is, we let the probe enter, but it never comes out. It gets smothered under a lot of laughter and pleasantries.

Zora Neale Hurston, *Mules and Men* (1935)

My ultimate purpose as a student is to increase the general knowledge concerning my people, to advance science and the musical arts among my people, but in the Negro way and away from the white man’s way.

Zora Neale Hurston, Fellowship Application, John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1933)

In her autobiography, *Dust Tracks on a Road* (1942), Zora Neale Hurston vividly recounts her earliest exposure to the folklore of her people. Lingering on the porch of Joe Clarke’s store, “the heart and spring” of her hometown of Eatonville, Florida, a young Hurston would often catch fragments of forbidden talk, the talk of men: “sly references to the physical condition of women, irregular love affairs, brags on male potency by the party of the first part, and the like.” Though she didn’t understand the implications of their talk

“Inventando a Nação”¹

Zora Neale Hurston e os usos literários do Folclore

O folclore não é tão fácil de compilar como parece. A melhor fonte se encontra onde há menos influências externas e essas pessoas, que são geralmente menos privilegiadas, são as mais tímidas. Elas são as mais relutantes para revelar aquilo pelo qual a alma vive. E o Negro, apesar da sua gargalhada aberta, a sua aparente aquiescência, é particularmente evasivo. Veja você, somos pessoas cordiais e não dizemos para nosso indagador “Sai daqui!”. Nós sorrimos e dizemos para ele ou ela algo que o/a satisfaz como pessoa branca porque, sabendo tão pouco sobre a gente, essa pessoa nem sequer sabe qual é aquela coisa que está perdendo. O Indígena resiste à curiosidade com um silêncio pétreo. O Negro oferece uma resistência suave. Isto é, nós deixamos a sonda entrar, mas ela nunca sai. Permanece sufocado debaixo de muitas gargalhadas e gestos gentis.

Zora Neale Hurston, *Mulas e Homens* (1935).

Meu propósito último como estudante é o de aprofundar o conhecimento geral a respeito de meu povo, fazer a ciência e as artes musicais da minha gente avançar, mas de uma forma Negra e longe da maneira do homem branco.

Zora Neale Hurston, Requerimento de Bolsa, John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1933).

Na sua autobiografia, *Dust Tracks on a Road* [Traços de poeira na estrada] (1942), Zora Neale Hurston reconta vividamente a sua precoce exposição ao folclore do seu povo. Pendurando-se na entrada da loja de Joe Clarke, “o coração e primavera” da sua terra natal em Eatonville, Florida, a jovem Hurston teria acesso frequentemente a fragmentos de conversas proibidas, as conversas dos homens: “sutis referências à condição física das mulheres, namoros irregulares, comentários se vangloriando da potência masculina pela

¹ (N. das/os T.). Traduzido com a autorização da autora, Maria Eugenia Cotera. Do Livro “Native Speakers: Ella Deloria, Zora Neale Hurston, Jovita Gonzalez, and the Poetics of Culture”. Capítulo 2. Pp 70-91. Tradutoras/es: Pablo Lisboa, Victória Barbosa, Ana Gretel Echazú B. Revisão: Fídias Freire e Natalia Cabanillas.

until she “was out of college and doing research in Anthropology,” Hurston absorbed every bit of it, especially the “‘lying’ sessions,” a kind of oral contest in which the men tried to outdo one another in the telling of folktales. By her own account, she was drawn to the “menfolks” lying sessions because they seemed to fit her particular inclinations as a child. Dreamy, imaginative, and given to “visions,” Hurston collected “glints and gleams” of what she heard “and stored it away to turn it to [her] own uses.” For example, under the influence of these flights of fancy, she transformed one “Mr. Pendar”—a perfectly ordinary old loner living apart from the rest of the community—into a shape-shifting alligator man: “In my imagination his work-a-day hands and feet became the reptilian claws of an alligator. A tough knotty hide crept over him, and his mouth became a huge snout with prong-toothed, powerful jaws.” Hurston goes on to describe her increasingly outlandish inventions regarding Mr. Pendar, who became in her imagination not only “the king of ‘gators” but also a powerful, almost godlike hoodoo doctor. Commanding battalions of “subject-gators,” Mr. Pendar could walk on water and control other conjurers through his miraculous powers. Hurston even dragged a neighbor, poor “Mrs. Bronson,” into her epic, attributing her near-drowning to a humiliating defeat in a “conjure battle” with Mr. Pendar.¹

While Hurston conceded in her autobiography that Mr. Pendar’s actual life “had not agreed with [her] phantasy at any point,” this did not prevent her from including an account of his “conjure battle” with Mrs. Bronson in at least two other publications before *Dust Tracks on a Road*. The story appears in her ethnographic monograph “Hoodoo in America,” published in the *Journal of American Folklore* in 1931, and in her contribution to Nancy Cunard’s monumental collection of African and African American writing,

primeira pessoa, da 1ª parte e coisas do tipo”. Apesar dela não compreender as implicações da fala deles até ela “tivesse saído para a universidade e começar a pesquisar em Antropologia”, Hurston absorveu cada pedaço disso, especialmente as “sessões de mentira” um tipo de repentismo onde os homens tentavam superar uns aos outros nas suas narrativas “folclore masculino”. Porque esses [repentismos] pareciam satisfazer suas inclinações particulares como criança. Sonhadora, imaginativa e propensa a “visões,” Hurston colecionou “brilho e glamour” daquilo que ela ouviu, “guardou tudo para seu próprio uso posterior”. Por exemplo, sob a influência desses voos fantásticos, ela transformou um “Senhor Pendar”— um homem solitário perfeitamente comum que vivia longe do restante da comunidade — em um homem-jacaré mutante: “Na minha imaginação, suas mãos e pés de trabalhador se tornaram as garras de um jacaré. Uma pele dura e coberta de nós se esparcia em cima dele, e sua boca se tornou uma enorme tromba com dentes pontudos, e poderosas mandíbulas”. Hurston continua descrevendo suas cada vez mais esquisitas invenções a respeito do Sr. Pendar, que se tornou na sua imaginação não somente o rei dos jacarés, mas também um poderoso, quase divino doutor *hoodoo*². Comandando batalhões de seres-jacaré, o Sr. Pendar podia caminhar sobre a água e controlar outros conjuradores através de seus poderes miraculosos. Hurston até mesmo arrastou a sua vizinha, a pobre da “Senhorita Bronson”, para a sua narrativa épica, imputando ao seu quase afogamento uma humilhante derrota numa “batalha de invocações” com o Sr. Pendar.

Apesar de Hurston ter admitido em sua autobiografia que a vida real do Sr. Pendar “não condissesse com sua narrativa fantástica em nenhum ponto”, isso não a deteve de incluir a narrativa da “batalha de invocações” com a Senhorita Bronson em, ao menos, duas publicações anteriores a *Dust Tracks on a Road*. A história aparece na sua monografia etnográfica “O *Hoodoo* na América”, publicada no *Journal of American Folklore* [JAF] no ano 1931, e na sua contribuição à coleção monumental de escritos Africanos e Afro-

² (N das/os T). “Hoodoo” é o nome dado a um tipo de medicina popular de origem africana e praticada nas Américas do Norte que trata e cura doenças e mal-estares com ervas, conjuros e magia.

Negro: An Anthology (1934). In the JAF monograph Hurston's tone is subdued and scientific as she offers straightforward recitations of folklore ostensibly collected in Florida. Several of these tales describe the amazing conjure powers of one "Old Man Massey," a South Florida hoodoo doctor. One of these accounts details his battle with a rival, "Aunt Judy Cox," and closely mirrors the magical events that Hurston describes as her childhood inventions in *Dust Tracks on a Road*. In Cunard's collection, her style is much more literary; "Old Man Massey" is now the more alliterative "Uncle Monday," and her informants, many of whom are clearly recognizable in Hurston's other works of folklore and fiction, now have personalities of their own and share their stories in their own voices. These are the characters that populate Joe Clarke's iconic store porch and offer up juicy accounts of "Uncle Monday" walking on water, his ability to change "Lyn' Up a Nation" 73 shape, and his battle with "Aunt Judy Bickerstaff." Of course, after reading Hurston's autobiography, we recognize these confabulations as products of a young girl's rich fantasy life.

What can we make of this collision between fact and fantasy over the course of Hurston's writing career? In effect, *Dust Tracks on a Road* offers an admission that Hurston's imagination was the root of the many iterations of the conjure tales about Old Man Massey/Uncle Monday, an admission that does not diminish their power as literary works, but does raise troubling questions about the truth-value of her ethnographic texts. Hurston certainly understood that making such an acknowledgment, even late in her career, would confirm lingering doubts about her reliability as a participant observer. Did she assume that readers would not notice the similarity between her childhood "phantasies" and the ethnographic accounts she published in the *Journal of American Folklore*? Or was she trying to say something about

Americanos chamada *Negro: Uma Antologia* (1934), de Nancy Cunard. Na monografia publicada no JAF, o tom de Hurston é contido e científico: ela oferece partes inteiras recitações de peças do folclore oral ostensivamente colhidas na Florida. Muitas dessas histórias descrevem os maravilhosos poderes de invocação de um tal de "Velho Massey", um doutor tradicional do *hoodoo* da Florida. Um desses relatos detalha a sua batalha com uma rival, a "Tia Judy Cox", e reflete de perto os eventos mágicos que Hurston descreve como sendo as suas próprias invenções de infância no livro *Dust Tracks on a Road*. Na coleção de Cunard, o estilo dela é muito mais literário; o "Velho Massey" é agora o mais aliterativo³ "Tio Segunda-Feira", e seus informantes, muitos dos quais são claramente reconhecíveis noutras obras de folclore e ficção de Hurston, agora possuem personalidade própria, compartilham as histórias em suas próprias vozes. Esses são os personagens que povoam a entrada icônica da loja de Joe Clarke, e oferecem narrativas do "Tio Segunda-Feira" caminhando em cima da água, a sua habilidade para mudar de forma, e sua batalha com a "Tia Judy Bickerstaff". É claro que, depois de ler a autobiografia de Hurston, reconhecemos essas confabulações como produto da rica vida interior de uma menina.

O que podemos fazer na frente a essa colisão entre fato e fantasia ao longo da carreira de Hurston como autora? Em prática, *Dust Tracks on a Road* admitia que a imaginação de Hurston era a raiz das muitas reverberações dos contos encantados sobre O Velho Massey/O Tio Segunda-Feira, uma admissão que não diminui o seu poder como trabalho literário, mas cria alguns questionamentos sobre o valor de verdade de seus textos etnográficos. Hurston certamente compreendeu que fazer tal reconhecimento, mesmo tarde na sua carreira, confirmaria prévias dúvidas sobre a sua confiabilidade como observadora participante. Ela t assumido que os leitores não notariam a semelhança entre as suas fantasias da infância e as narrativas etnográficas que ela publicou no *Journal of American Folklore*? Ou que ela estava tentando

³ (N. das/os T.). Aliteração é a repetição das mesmas sonoridades em uma série de sílabas ou palavras.

folklore itself: its origins as a creative act of the imagination, its tricky fusion of individual imagination and collective history into a “story” that can later be collected, transcribed, and circulated as “authentic” folk knowledge? Hurston often noted that new folklore was being created every day in the jokes, sermons, songs, and gorgeous “lies” of “Negroes.” Did her admission in *Dust Tracks on a Road* offer a concrete intertextual example of an ongoing tradition of folklore making in African American communities—a tradition that she not only documented but also helped to produce?

Or perhaps Hurston’s sly implication that she herself was the primary informant for one of her most evocative conjure stories can be traced to her complex and sometimes contradictory engagement with the Boasian anthropological establishment. Hurston, like Deloria, played in the borderlands between insider and outsider, a territory largely unexplored by Boas and his colleagues, despite their dedication to the scientific study of cultural difference. And like Deloria, she figured herself as a native mouthpiece of sorts, ventriloquizing the songs, sayings, and “lies” of her native Eatonville in her public persona and in her writing. This is not to say that her representations of the folk were unmediated. Indeed, the way she shaped the stories, practices, and songs that she collected into narratives—her selfconsciously literary ethnographic writing—suggests an intervention against a mode of ethnographic meaning making that had claimed the power to “truthfully” and transparently describe cultural difference. In this sense, Hurston’s ethnographic writing style is both masterfully subversive and

dizer alguma coisa sobre o folclore propriamente dito: suas origens como ato criativo da imaginação, uma complexa fusão entre imaginação individual e história coletiva em uma história que pode depois ser colhida, transcrita e difundida como uma forma “autêntica” de conhecimento popular? Hurston notou repetidas vezes que o folclore estava sendo recriado todos os dias em piadas, sermões, canções e deslumbrantes “mentiras” dos “Negroes”⁴. O reconhecimento dela no texto *Dust Tracks on a Road* nos oferece um exemplo concreto intertextual de uma tradição contínua de produção de folklore nas comunidades afro-norte-americanas - uma tradução que ela não somente documentou, mas em cuja produção também colaborou?

Ou talvez a astuta insinuação de Hurston de que ela mesma tinha sido a principal informante de um de seus mais ressonantes contos encantados [*conjure stories*] pode ser atribuído até seu complexo e às vezes contraditório engajamento com o statu quo antropológico boasiano [da época]. Hurston, da mesma maneira que Deloria⁵ se moveram nas fronteiras que as definiam como *insiders* e, ao mesmo tempo, *outsiders*, um território pouco explorado por Boas⁶ e seus colegas, apesar da sua dedicação ao estudo científico das diferenças culturais. Também da mesma forma que Deloria, Hurston se descobriu como uma porta voz nativa, incorporando e transmitindo, como uma ventrílocua através de seus escritos, as canções, ditados populares e “mentiras” da sua Eatonville nativa isso não significa que suas representações do folclore não fossem mediadas. De fato, a maneira com que ela deu forma às histórias, práticas e canções que a própria colheu como narrativas - dentro da sua escrita literária etnográfica autoconsciente - sugere uma intervenção contra um modo de construção de sentidos etnográficos que clama ser possível e legítima a

⁴ (N. das/os R.). Hurston e, de forma especular, Cotera, utilizam o termo “Negroes” de forma irônica, cientes da carga racista que permeia o mesmo.

⁵ (N das/os T.). Ella Cara Deloria (1889 - 1981) foi uma antropóloga, educadora, linguista e romancista indígena norte-americana, da etnia sioux. Ela trabalhou em Columbia com Franz Boas, focando na tradução de textos indígenas para o inglês.

⁶ (N das/os T.). Franz Boas (1848-1952) foi um físico e geógrafo alemão que impulsionou a unificação da agenda de pesquisa da antropologia nos Estados Unidos, formulando as bases da escola Cultura e Personalidade.

reflective of her own complex location between multiple domains of meaning making. Directed simultaneously at Columbia, Harlem, and the hinterlands, her writing dodges and feints, moves in and out of discursive guises and narrative genres. Hurston doesn't simply rewrite any number of narrative norms; she writes between them, deploying key signifiers of authorship and authority from folklore scholarship, Boasian anthropology, literature, and the Black vernacular tradition, all the while engaging in a mode of narrative shape shifting not unlike Mr. Pendir's.

It is tempting, given their temporal proximity, to examine Ella Deloria and Zora Neale Hurston's involvement in the Boasian milieu with the same critical lens, especially since their careers in anthropology resonate so strikingly. Both Deloria and Hurston began working in their own native communities under Boas's guidance in 1927, both worked with psychologist Otto Klineberg (again, under Boas) in 1929–1930, and both conducted the vast majority of their ethnographic research during one intensely productive decade, from 1927 to 1937. Provocative as these points of connection may be, one should approach a comparative analysis of Hurston and Deloria's careers in anthropology with a good measure of caution. In fact, a deeper examination of their interactions with the anthropological establishment reveals that for every similarity, every point of connection, there is also a degree of difference.

Although both Deloria and Hurston worked closely with Franz Boas in the mid-1920s, by 1928 Hurston had distanced herself from Boas and Columbia University, seeking funding for her folklore research from a patron of the arts, amateur anthropologist Charlotte Osgood Mason. Even a cursory review of the correspondence between Boas and his two protégés during this period is most revealing. Whereas Deloria kept in almost weekly contact with Boas well into the late 1930s, sending him long letters, reports, and reams of ethnographic material, Hurston wrote him only eight letters from 1928 to 1932, the period of her most intense fieldwork. Given these differences in their respective professional relationships with “Papa Franz,” it is not surprising that Deloria's research methodologies generally conformed to

descrição “verdadeira” e transparente das diferenças culturais. Nesse sentido, o estilo de escrita etnográfica de Hurston é magistralmente subversivo e reflete a sua própria localização complexa dentro de múltiplos domínios da construção de sentidos. Orientada simultaneamente para Columbia, o Harlem e os interiores, a sua escrita se esquia e se disfarça, se movendo através de várias camadas discursivas e gêneros narrativos. Hurston não contesta simplesmente uma série de normas narrativas; ela escreve nas entrelinhas destas normativas, aplicando sentidos chave de autoria e autoridade vindos de campos como os estudos do folclore, a antropologia boasiana, a literatura e a tradução vernacular Negra, enquanto direciona seu texto para uma mudança do formato narrativo, não muito distante de como fez com o Sr. Pendir.

É tentador, dada a proximidade temporal, examinar o envolvimento de Ella Deloria e de Zora Neale Hurston no ambiente boasiano com as mesmas lentes críticas, especialmente desde que suas respectivas carreiras na Antropologia ressoam de forma tão marcante. Tanto Deloria quanto Hurston começaram a trabalhar dentro de suas próprias comunidades nativas sob a orientação de Boas em 1927, ambas trabalharam com o psicólogo Otto Klineberg (novamente, sob supervisão de Boas) em 1929–1930, e ambas conduziram a maior parte da sua pesquisa etnográfica durante uma década intensamente produtiva, a partir de 1927 até 1937. Apesar destes pontos de conexão serem altamente provocativos, devemos aproximar uma análise comparativa das carreiras de Hurston e Deloria na antropologia com uma boa medida de cautela. De fato, um exame mais aprofundado das suas interações com o *statu quo* antropológico revela que para cada semelhança, cada ponto de conexão, há também algum grau de diferença.

Apesar de Deloria e Hurston terem trabalhado de perto com Franz Boas em meados da década de 1920, no ano 1928 Hurston se distanciou de Boas e da Universidade de Columbia, solicitando fundos para sua pesquisa folclórica a uma filantropa das artes, a antropóloga amadora Charlotte Osgood Mason. Mesmo uma revisão superficial da correspondência entre Boas e suas duas alunas durante este período se mostra intensamente reveladora. Enquanto

Boas's directive—owing to her reliance upon him as a source of funding—while Hurston's fieldwork practices diverged quite markedly from Boasian methodological norms.

Hurston's rather more attenuated relationship to the anthropology department at Columbia in the late 1920s may have been due, in part, to the disciplinary biases of the profession during this period. When Hurston "discovered" anthropology, most ethnographic research centered on American Indians and other exotic "primitive" cultures figured by anthropologists of the period as disappearing in the wake of modernization and Western capitalist expansion. Melville Herskovits, Boas's former student, was almost entirely alone in his interest in African and African American culture, and even he was less interested in African American cultural forms as such than he was in tracing their linkages to older West African sources. Hurston fully realized that African Americans were not the research focus of the Department of Anthropology at Columbia University, a fact made clear in a letter written to Edwin Embree of the Rosenwald Fund as part of her application for a scholarship to pursue a doctorate in anthropology in 1934. While Hurston wanted to study under Franz Boas, she complained that there were very few classes at Columbia related to her "special field," the African diaspora in the Americas, and that "most of the Anthropologists in America have specialized on Indians . . . for the present it hampers me in getting my own self trained." As a result, throughout the 1930s Hurston vacillated between her emerging career as a writer and her lingering desire to become a professional anthropologist.

Deloria mantinha contato quase semanal com Boas até o final da década de 1930, enviando para ele longas cartas, relatórios e resmas inteiras de material etnográfico, Hurston somente escreveu para ele oito cartas desde 1928 a 1932, justamente o período mais intenso de seu trabalho de campo. Levando em consideração essas diferenças nas suas relações profissionais com "Papa Franz", não é surpreendente que as metodologias de pesquisa de Deloria geralmente seguissem as diretrizes de Boas — admitindo o apoio dele enquanto que fonte de financiamento —, ao passo que as práticas de trabalho de campo de Hurston divergiram fortemente das normas metodológicas boasianas.

O afrouxamento da relação com o departamento de Antropologia de Columbia no final da década de 1920 poderia ter se devido, em parte, ao viés disciplinar da profissão durante esse período. Quando Hurston "descobriu" a antropologia, a maior parte dos interesses da pesquisa etnográfica se centrava nos Indígenas norte-americanos e outras culturas exóticas "primitivas" que eram tidas por antropólogos do período como realidades prestes a desaparecer no processo de modernização e expansão capitalista ocidental. Melville Herskovits, ex-aluno de Boas, estava quase totalmente sozinho em seu interesse na cultura Afro-americana e Africana, e até ele era menos interessado nas formas culturais Afro-americanas como tais do que em traçar suas ligações com as fontes mais antigas do Oeste Africano. Hurston percebeu completamente que os Afro-americanos não eram o foco da pesquisa do Departamento de Antropologia na Universidade da Columbia, fato que ficou claro em uma carta escrita a Edwin Embree do Fundo Rosenwald como parte de seu pedido de bolsa para fazer um doutorado em antropologia em 1934. Enquanto Hurston queria estudar sob a orientação de Franz Boas, ela reclamou das pouquíssimas aulas na Universidade de Columbia relacionadas com seu "campo particular", a diáspora Africana nas Américas, e que "a maioria dos antropólogos na América se especializaram em povos indígenas... por enquanto isso me atrapalha em obter meu próprio treinamento". Com isso, ao longo da década de 1930 Hurston oscilou entre sua carreira emergente

Hurston's connections to the Boasian milieu in the 1920s and 1930s and her artful melding of folklore and creative writing have, not surprisingly, inspired many scholars to reclaim her as an anticipatory figure to the current experimental turn in ethnographic writing.⁵ However, it might be more productive—and more accurate—to read Hurston's approach to ethnographic meaning making within the context of the self-reflexive and self-consciously literary folklore texts that were gaining increasing public attention in the 1920s and 1930s through the efforts of popularizers like Benjamin Botkin, Alan Lomax (with whom Hurston worked in 1935), and J. Frank Dobie. This period was characterized by increasingly strained relations between some regional folklore scholars—who frequently rejected scientific approaches to the collection and analysis of folk-tales in favor of more subjective and outright literary appropriations of folklore—and members of the anthropological establishment at metropolitan centers of learning like Columbia (Boas), Chicago (Herskovits), and Berkeley (Alfred Kroeber). Although folklore scholarship and anthropology continued to share important institutional connections during the interwar years, they were deeply divided by persistent disagreements over both methodological practices and theoretical perspectives.

Nowhere were these differences more keenly felt than in the “field.” Where anthropologists of the Boasian school prided themselves on their heroic abilities to penetrate and objectively describe radically “different” cultures (the Nuer, the Kwaikatul, Samoans, and so on), students of folklore set their sights closer to home—in some cases, at home. And as folklorists interested in the contours of regional, ethnic, and occupational “American” identity began to influence the developing discipline, ideas about the proper domain of inquiry for the production of ethnographic knowledge began to

como escritora e seu contínuo desejo de se tornar uma antropóloga profissional.

As conexões de Hurston com o contexto de produção boasiano nas décadas de 1920 e 1930 e sua astuta fusão de folclore e escrita criativa, não surpreendentemente, têm inspirado muitos estudiosos a recuperá-la como uma figura antecipatória da virada experimental atual na escrita etnográfica. No entanto, pode ser mais produtivo - e mais acurado - ler a abordagem de Hurston para a construção de sentidos etnográficos dentro do contexto dos textos literários folclóricos de forma auto-reflexiva e de forma autoconsciente que estavam ganhando muito mais a atenção do público nas décadas de 1920 e 1930 através dos esforços dos popularizadores como Benjamin Botkin, Alan Lomax (com o qual Hurston trabalhou em 1935), e J. Frank Dobie. Esse período foi caracterizado por relações cada vez mais tensas entre alguns estudiosos regionais de folclore - os quais frequentemente rejeitaram abordagens científicas para as coleções e análises dos contos populares - e membros do *statu quo* antropológico nos centros metropolitanos de aprendizagem como a Columbia (Boas), Chicago (Herskovits), e Berkeley (Alfred Kroeber). Embora os estudos folclóricos e a antropologia continuassem a compartilhar importantes conexões institucionais durante os anos entre guerras, eles foram profundamente divididos por persistentes discordâncias sobre as duas práticas metodológicas e perspectivas teóricas.

Em nenhum lugar essas diferenças foram mais profundamente sentidas do que no “campo”. Nessa toada, enquanto os antropólogos da escola boasiana se orgulhavam de suas habilidades heróicas para penetrar e descrever objetiva e radicalmente culturas “diferentes” (os Nuer, os Kwaikatul, os Samoanos, e assim por diante), os estudantes de folclore puseram suas vistas mais perto de casa - em alguns casos, em casa. E como folcloristas interessados em contornos da identidade regional, étnica e ocupacional “Americana” começaram a influenciar a disciplina em desenvolvimento, ideias sobre o

shift quite precipitously. Benjamin Botkin perhaps best articulated this trend in his call for the collection of a “folk history... from the bottom up,” in which “the people, as participants or eye-witnesses, are their own historians.” Botkin’s claim that “everyone has in his repertoire an articulate body of family and community tradition” and that this personal knowledge made everyone a potential “folklorist as well as a folklore informant” represented a radical reconceptualization of the participant observation model of ethnographic work, one that may well have offered a more comfortable space for native ethnographers like Hurston to articulate their self-reflexive visions of fieldwork.

There is, as well, a potential political reading of Hurston’s interest in folklore. While she was clearly drawn to Boas’s much-touted objectivity and his intellectually rigorous (and antiracist) methodologies for reading and writing difference, she was also fascinated and energized by the aesthetic revolution happening at Columbia’s doorstep in Harlem, where a group of “Younger Negro Artists” were breaking away from the bourgeois fetters of the “talented tenth” and creating an art form centered on Black vernacular culture. For this younger generation—writers like Langston Hughes, Sterling Brown, and Hurston—recovering the songs, art, and oral traditions of the Black “folk” was central to the project of rebuilding a Black identity that could stand apart from the cruel dialogics of American racism.

domínio adequado da investigação para a produção do conhecimento etnográfico começaram a mudar bastante precipitadamente. Talvez Benjamin Botkin tenha articulado melhor essa tendência em seu apelo à coleção de uma “história folclórica ... de baixo para cima,” na qual “as pessoas, como participantes ou testemunhas oculares, são seus próprios historiadores”. A afirmação de Botkin que “todos têm em seu repertório um corpo articulado de tradição familiar e comunitária” e que esse conhecimento individual fez de todos um potencial “folclorista, bem como um informante do folclore” representou uma radical reconceitualização do modelo observação participante do trabalho etnográfico, isso pode muito bem ter oferecido um espaço mais confortável para etnógrafos nativos como Hurston para articular suas visões auto-reflexivas do trabalho de campo.

Existe, também, uma potencial leitura política. No interesse de Hurston no folclore. Enquanto ela estava claramente atraída pela objetividade muito elogiada de Boas e suas metodologias intelectualmente rigorosas (e anti-racistas) para diferenciar a leitura e a escrita, ela estava também fascinada e energizada pela revolução estética que estava acontecendo à porta da Universidade de Columbia, no Harlem, onde um grupo de “Artistas Negros mais Jovens” estava rompendo com os grilhões burgueses do “décimo talentoso”⁷ e criando uma forma de arte centrada na cultura Negra vernácula. Para essa geração mais jovem - escritores como Langston Hughes, Sterling Brown, e Hurston - recuperar as músicas, arte, e as tradições orais da comunidade Negra foi central para o projeto de reconstruir a identidade Negra que poderia se destacar nesse cruel dialogismo do racismo Americano.

⁷ (N das/os T.). Trata-se de um conceito trazido pelo autor e educador negro William E.B. Du Bois, enfatizando a necessidade do ensino superior desenvolver a capacidade de liderança entre o dez por cento mais capazes dos norte-americanos negros. Du Bois foi um dos muitos intelectuais negros que temiam que o que eles viam como uma ênfase excessiva no treinamento industrial confinasse às pessoas negras à posição permanente de cidadania de segunda classe.

In his epilogue to the Harlem Renaissance in *Black and White*, historian George Hutchinson notes that although the elder statesmen of the Harlem Renaissance—W. E. B. DuBois, James Weldon Johnson, and Alain Locke—had always expressed an interest in the artistic possibilities of folk forms, in particular spirituals, the new breed of Black writers who emerged in the late 1920s and early 1930s began to press at the ideological and formal boundaries that governed the aesthetic use of folk materials among Harlem intellectuals. Taking their cue from James Weldon Johnson’s call to “find a form that will express the racial spirit by symbols from within rather than symbols from without,” Sterling Brown and Langston Hughes, among others, began developing a vernacular poetics inspired by popular forms like jazz music and the blues.

Hutchinson suggests that this trend was influenced as much by intellectual movements emanating from outside the Harlem milieu as it was by the aesthetic project first proffered in the pages of *The New Negro*. Indeed, Black artists’ explorations of the boundaries between highbrow and folk culture corresponded in quite striking ways with trends in literary folklore “*Lyn’ Up a Nation*” 77 scholarship emerging from regional folklore societies in the Southwest and Midwest: in particular, the push to reimagine national culture from the roots up with homegrown vernacular forms. For writers of the Harlem Renaissance, elevating vernacular culture to the level of art served as both a corrective gesture against local color and dialect literature (which had, in Sterling Brown’s words, served as “a handmaiden to social policy”) and a bid to engender a national literature unique to Black Americans.

These ideas were developed and refined over the course of the 1920s and 1930s, but there can be little doubt—given Botkin’s close professional interactions with Sterling Brown, Langston Hughes, and Alain Locke in the late 1920s—that Hurston’s own approach to the aesthetic uses of vernacular culture was, at least initially, informed by what Hutchinson describes as the “interplay between Midwestern vernacular literary movements, African

Em seu epílogo para o “*Renascença do Harlem em Preto e Branco*”, o historiador George Hutchinson observa que embora os membros mais velhos da Renascença do Harlem - W.E.B. DuBois, James Weldon Johnson, e Alain Locke - tivessem sempre expressado um interesse nas possibilidades artísticas das formas populares, em particular espirituais, a nova geração de escritores Negros que emerge no final da década de 1920 e no início da década de 1930 começa a pressionar as barreiras ideológicas e formais que governavam a estética usada dentre os intelectuais do Harlem. Seguindo a sugestão do chamado de James Weldon Johnson para “encontrar na forma que expressará o espírito racial por símbolos de dentro em vez de símbolos de fora,” Sterling Brown e Langston Hughes, entre outros, começaram desenvolvendo um vernacular poética inspirada por formas populares como a música jazz e o blues.

Hutchinson sugere que essa tendência foi influenciada tanto pelos movimentos intelectuais, emanando de fora do contexto de produção de Harlem, quanto pelo projeto estético proferido primeiro nas páginas de *O Novo Negro*. De fato, as explorações dos limites dos artistas negros entre cultura erudita e popular correspondiam com tendências do saber especializado emergente das sociedades regionais folclóricas no Sudoeste e Centro-oeste: em particular, o impulso de reimaginar a cultura nacional desde as raízes e através de conteúdos locais. Para escritores da Renascença do Harlem, elevar a cultura vernácula ao nível da arte serviu como ambos um gesto corretivo contra a literatura local de cor e dialeto (a qual tinha, nas palavras de Sterling Brown, servido como “um servo à política social”) e a tentativa de gerar uma literatura nacional única para os Norte-Americanos Negros.

Essas ideias foram desenvolvidas e refinadas ao longo das décadas de 1920 e 1930, mas há pouca dúvida - dadas as interações profissionais estreitas de Botkin com Sterling Brown, Langston Hughes, e Alain Locke no final da década de 1920 - a respeito de que a própria abordagem de Hurston aos usos estéticos da cultura vernácula era, pelo menos inicialmente, formulada pelo

American modernism, and cultural nationalism.” It was this peculiar political and aesthetic ferment of the Harlem Renaissance, and in particular the increasing interest among a younger generation of writers in exploring the artistic use of Black vernacular forms, that led Hurston and her contemporaries to envision an aesthetic project centered on folklore.

Taking up the Spy-glass of Anthropology

Zora Neale Hurston arrived—almost simultaneously—on the Harlem literary scene and in the halls of Columbia University around 1926. As Hurston acknowledges in her autobiography, it was Harlem that brought her to Franz Boas. In 1925, after more than a decade of peregrinations that took her from her childhood home in Florida, through the Deep South, and finally to Howard University in Washington, D.C., Hurston landed in New York City, the “New Negro Mecca.” She got there on the strength of her storytelling. It was the Black intelligentsia of Washington, D.C., centered at Howard University, who first nurtured Hurston’s talent as a writer, and it was through this small circle of intellectuals that Hurston came to the notice of Charles S. Johnson, editor of *Opportunity*, the “Journal of Negro Life” published by the National Urban League.

que Hutchinson descreve como a “interação entre os movimentos literários vernáculos do Centro-oeste, modernismo afro-americano, e o nacionalismo cultural.” Foi esse peculiar fermento político e estético da Renascença do Harlem, e em particular o crescente interesse entre uma geração mais jovem de escritores em explorar o uso artístico das formas vernáculas Negras, que conduziu tanto a Hurston quanto a seus contemporâneos a visualizar um projeto estético centrado no folclore.

Colocando os Óculos de Espião da Antropologia

Zora Neale Hurston chegou – quase simultaneamente – na cena literária do Harlem e nos corredores da Columbia University por volta de 1926. Como Hurston reconhece em sua autobiografia, foi o Harlem que a trouxe para Franz Boas. Em 1925, depois de mais de uma década de peregrinações que a levaram de sua casa de infância, na Flórida, através do Deep South⁸, e finalmente, para Howard University em Washington, D.C, Hurston desembarcou na cidade de New York, a “Nova Meca Negra”. Ela chegou lá com a força de sua contação de estórias⁹. Foram os intelectuais Negros de Washington, D.C, centralizados na Howard University, que primeiro nutriram o talento de Hurston como escritora, foi por meio desse pequeno círculo de eruditos que Hurston chegou ao conhecimento de Charles S. Johnson, editor do *Opportunity*, o “Journal of Negro Life”¹⁰ publicado pela National Urban League¹¹.

⁸ (N. dos/as T.). Região cultural e geográfica dos Estados Unidos composta por estados do sudeste do país. Não há uma definição fechada para quais os estados fazem parte dessa categorização.

⁹ (N das/os T.). *Storytelling*, literalmente contação de estórias, tem na literatura um sentido que incorpora tanto a contação de relatos ficcionais quanto não ficcionais.

¹⁰ (N. da R.). Revista acadêmica que funcionou como centro de debates sociológico sobre temas emergentes dos estudos Afro-Americano. Conhecido por promover também uma cultura literária durante o Harlem Renaissance, publicando textos poéticos e ficcionais.

¹¹ N. dos/as . Anteriormente conhecido como *National League on Urban Conditions Among Negroes*. É uma organização dos direitos civis não partidária, empenhada em advogar a favor dos afro-americanos e contra a discriminação racial nos Estados Unidos.

With Johnson's encouragement, Hurston moved to New York City and took up her writing career in earnest, submitting two stories, "Black Death" and "Spunk," and a play, "Color Struck," to the Opportunity Awards, a literary contest sponsored by Johnson's journal. She took second place for both "Spunk" and "Color Struck," and perhaps more importantly, she made an impression on the literary luminaries (both White and Black) who attended the Opportunity Awards dinner in May 1925. At this dinner she first met Langston Hughes, who had taken first prize for his poem "The Weary Blues." The two would develop both a deep friendship and a shortlived collaborative relationship. Also among the evening's honored guests was Annie Nathan Meyer, one of the founders of Barnard College, who was so struck by Hurston that she immediately arranged for her admission to Barnard.

Although, like Deloria, Hurston had initially intended to work towards a degree in education, she switched her academic focus after enrolling in an elective course in anthropology with Dr. Gladys Reichard. In the class, Hurston wrote a paper that so impressed Reichard that she shared it with Franz Boas, who encouraged Hurston to take more classes in anthropology. According to Cheryl Wall, Boas inspired Hurston to "rechannel her ambitions" and to—at least temporarily—abandon "literature for science." In the spring of 1926 she took classes in anthropology and anthropometry, and later that summer she began putting in time as an urban fieldworker for Franz Boas and Melville Herskovits, measuring skulls on Harlem streets in support of their efforts to disprove anthropometric theories of racial inferiority.

Dedicated as Hurston was to the man whom she came to call "Papa Franz," she never entirely abandoned her literary aspirations. By day she honed her research skills and worked against scientific racism in the halls of Barnard College and Columbia University, and by night she burned the

Com o encorajamento de Johnson, Hurston se mudou para a cidade de New York e iniciou sua carreira de escritora a sério, submetendo duas histórias, "Black Death" e "Spunk", e uma peça "Color Struck" para o Prêmio Opportunity, um concurso literário patrocinado pelo jornal de Johnson. Ela ganhou o segundo lugar, para ambos "Spunk" e "Color Struck", e, talvez mais importante, impressionou as luminárias literárias (brancas e negras) que compareceram ao jantar do Prêmio Opportunity, em maio de 1925. Nesse jantar, ela primeiro conheceu Langston Hughes, que recebeu o primeiro prêmio por seu poema "The Weary Blues". Os dois desenvolveriam uma profunda amizade e um relacionamento colaborativo de curta duração. Também entre os convidados de honra da noite, estava Annie Nathan Meyer, uma das fundadoras do Barnard College, que ficou tão impressionada com Hurston que imediatamente organizou sua admissão em Barnard.⁹

Apesar de, como Deloria, Hurston inicialmente pretendesse formar-se em educação, ela mudou seu foco acadêmico depois de matricular-se em um curso eletivo de antropologia com a Dra. Gladys Reichard. Na aula, Hurston escreveu um artigo que impressionou à professora ao ponto de compartilhá-lo com Franz Boas, que encorajou Hurston a cursar mais aulas de antropologia. De acordo com Cheryl Wall, Boas inspirou Hurston a "recanalizar suas ambições" e – pelo menos temporariamente – abandonar "a literatura em favor da ciência". Na primavera de 1926 ela teve aulas de antropologia e antropometria e, mais tarde naquele verão, começou a dedicar tempo como uma trabalhadora de campo urbana para Franz Boas e Melville Herskovits, medindo Crânios nas ruas do Harlem em apoio aos esforços para refutar as teorias antropométricas de inferioridade racial.

Dedicada como Hurston era ao homem a quem ela chamava de "Papa Franz", ela nunca abandonou completamente suas aspirações literárias. Durante o dia, afiava suas habilidades de pesquisa e trabalhava contra o racismo científico nos corredores de Barnard College e Columbia University

midnight oil, working out the contours of an aesthetic revolution in African American expressive culture in the company of an emerging cadre of African American writers and artists. By the fall of 1926, even as she was learning more about anthropology in classes taught by Gladys Reichard, Ruth Benedict, and Franz Boas, Hurston was also working in collaboration with Langston Hughes, Wallace Thurman, and Gwendolyn Bennett, among others, to produce *Fire!!*, a quarterly journal “dedicated to the younger Negro artists.” *Fire!!* made its first and only appearance in November 1926 and scandalized a good portion of the Harlem literati, many of whom saw it as a dangerous turn toward artistic decadence.

The publication of *Fire!!* marked a growing distance between the leading intellectuals of the Harlem Renaissance and a younger generation of African American artists and writers who, in Langston Hughes’s memorable words, wished to give expression to their “individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased, we are glad. If they are not, it doesn’t matter. We know we are beautiful. And ugly too.” Hughes, Hurston, and the other contributors to *Fire!!* self-consciously set themselves against an arts movement that they believed had become deracinated and ideologically watered down by a misguided representational politics focused on demonstrating that African Americans were just as cultured, intelligent, and emotionally restrained as Whites.

Ironically, despite their collective fascination with the linguistic and musical artistry of the “Negro farthest down,” only Hurston, among her radical cohort of artists, actually had strong familial and personal connections to the folk subjects that were the object of so much aesthetic interest. Indeed, as Robert Hemenway notes, Hurston “embodied a closer association with racial roots than any other Renaissance writer. Where they were Los Angeles or Cleveland, she was Eatonville. She was the folk.” As is evident from accounts of her performances of jokes, songs, and tall tales at Harlem parties, as well as her simultaneously revealing and veiling correspondence, Hurston

e, durante a noite, ela queimava o óleo da meia noite, trabalhando os contornos de uma revolução estética na cultura expressiva afro-americana na companhia de um quadro emergente de escritores e artistas afro-americanos. No outono de 1926, enquanto ela aprendia mais antropologia em aulas lecionadas por Gladys Reichard, Ruth Benedict e Franz Boas, Hurston também estava trabalhando em colaboração com Langston Hughes, Wallace Thurman e Gwendolyn Bennett, entre outros, para produzir *Fire!!*, um jornal trimestral “dedicado aos jovens artistas Negros”. *Fire!!* fez sua primeira e única publicação em novembro de 1926 e escandalizou uma boa parte dos literatos do Harlem, muitos dos quais o viram como uma perigosa volta à decadência artística.

A publicação de *Fire!!* marcou uma distância crescente entre os principais intelectuais do Harlem Renaissance e uma geração mais jovem de artistas e escritores afro-americanos que, nas palavras memoráveis de Langston Hughes, desejavam dar expressão para seu “sujeitos de pele escura sem medo ou vergonha². Se os brancos estão satisfeitos, nós estamos agradecidos. Se não estão, não importa. Nós sabemos que somos lindos. E feios também.”. Hughes, Hurston e os outros colaboradores do *Fire!!* conscientemente se opuseram a um movimento artístico que eles acreditavam ter se tornado depreciado e ideologicamente diluído por uma política representacional equivocada, focada em demonstrar que os afro-americanos eram tão cultos, inteligentes e emocionalmente restringidos quanto os brancos.

Ironicamente, apesar de suas fascinações coletivas com a arte linguística e musical do “negro mais distante”, foi apenas Hurston, entre seu grupo radical de artistas, quem realmente teve fortes conexões familiares e pessoais com os assuntos folclóricos que tanto eram objeto de interesse estético [desses grupo]. De fato, como Robert Hemenway observa, Hurston “incorporou uma associação mais próxima com as raízes raciais que qualquer outro escritor Renascentista. Onde eles eram em Los Angeles ou Cleveland, ela era Eatonville. Ela era o povo.”¹¹ Como é evidente nos relatos de suas performances de piadas, músicas e contos nas festas do Harlem, como

herself played into this image not only in her interactions with White patrons and friends, but also with her colleagues at Columbia, and even with her young compatriots in Harlem.

Hemenway has observed that this period of Hurston's life was structured by a kind of "vocational schizophrenia" in which she found herself "moving between art and science, fiction and anthropology," and searching for "an expressive instrument, an intellectual formula, that could accommodate the poetry of Eatonville, the theories of Morningside Heights, and the aesthetic revolt of Fire!!" While anthropology provided Hurston with both a "taxonomy for her childhood memories" and a theoretical standpoint (cultural relativism) through which she might celebrate African American difference without fear of providing fodder for racist discourse, the narrative conventions governing ethnographic monographs in the 1920s were neither suited to her contradictory position as a cultural insider nor entirely satisfying to her temperament as a writer. However, the brand of free-wheeling, humanistic folklore scholarship that emerged in the twenties finally provided Hurston with the narrative form through which she was able to capture the "essence" of her native Eatonville. Though she abandoned neither her theoretical allegiance to Boasian cultural relativism nor her deep respect for Boas himself, Hurston's path through the world of ethnographic meaning making took her increasingly into the realm of folklore and the borderlands between fact and fiction.

Hurston's first extended fieldwork experience may well have initiated this shift from anthropology to folklore. In February of 1927, having completed her full-time coursework at Barnard, Hurston departed for Florida to seek out and record "the songs, customs, tales, superstitions, lies, jokes, dances, games of Afro-American folklore." Like Deloria, she was expected to send regular

também em suas correspondências simultaneamente reveladoras e veladas, a própria Hurston jogou essa imagem não apenas em suas interações com patronos e amigos brancos, mas também com seus colegas em Columbia e até com seus jovens compatriotas no Harlem.

Hemenway observou que esse período da vida de Hurston foi estruturado por uma espécie de "esquizofrenia vocacional" na qual ela se encontrou "movendo-se entre arte e ciência, ficção e antropologia" e pesquisando por "um instrumento expressivo, uma fórmula intelectual que poderia acomodar a poesia de Eatonville, as teorias de Morningside Heights¹² e a revolta estética de *Fire!!*"¹² Enquanto a antropologia forneceu a Hurston uma "taxonomia para suas memórias da infância" e um ponto de vista teórico (relativismo cultural), por meio do qual ela poderia celebrar a diferença Afro-Americana sem medo de fornecer forragem para o discurso racista, as convenções narrativas que governavam as monografias etnográficas na década de 1920, não se ajustavam nem a seu lugar enquanto que sujeita nativa dessa cultura nem ao seu temperamento de escritora. No entanto, a tendência intelectual de um folklore humanista e livre que emergiu nos anos 20 finalmente deu a Hurston a forma narrativa através da qual ela poderia capturar a "essência" da sua cidade natal, Eatonville. Embora ela não tenha abandonado nem sua lealdade teórica ao relativismo cultural Boasiano, nem seu profundo respeito pelo próprio Boas, o caminho de Hurston pelo mundo da criação de significado etnográfico a levou, cada vez mais, ao reino do folclore e às fronteiras entre fato e ficção.

A primeira experiência extensa de trabalho de campo de Hurston pode muito bem ter iniciado essa mudança da antropologia para o folclore. Em fevereiro de 1927, tendo concluído seu curso integral em Barnard, Hurston partiu para Flórida para procurar e gravar "as músicas, costumes, histórias, superstições, mentiras, piadas, danças, jogos do folclore Afro-Americano."¹³

¹² (N. das/os T.). Bairro de Manhattan, Nova York, conhecido por ser o bairro onde várias instituições de ensino, inclusive Columbia University e Barnard College, se localizavam.

reports back to Franz Boas detailing her findings. However, the money to fund Hurston's six-month sojourn in the field (\$1,400) came not from a Columbia research account, but from Carter Woodson's Association for the Study of Negro Life and History. This funding scheme was to become a model of sorts for Hurston's ethnographic research; in fact, her decision a year later to seek funding from a private source, Charlotte Osgood Mason, may well have been influenced by the sense that funding from Columbia University would not be forthcoming. Boas was somewhat ambivalent about Hurston's potential as a fieldworker, just as he had been with Deloria. On the one hand, he fretted that her larger-than-life personality and her strong sense of self might prove disruptive in the field. On the other hand, he was fairly certain that Hurston's closeness to informants would enable her to penetrate the Black folk milieu more deeply than previous collectors.

Whatever Boas's fears and hopes for Hurston's 1927 research trip to Florida might have been, her "Florida expedition" stands as one of the most revealing failures in the history of ethnographic discourse. Indeed, her narrative account of this first experience with fieldwork offers an evocative and telling example of what Kamala Visweswaran has termed "feminist ethnography as failure." As Hurston tells it in *Dust Tracks on a Road*, she embarked on her first ethnographic adventure "in a vehicle made out of Corona dust," eager to uncover the vast store of folk material she imagined to be simply waiting for her in Eatonville, her "native village." However, upon her arrival Hurston encountered a distressing and unexpected wall of feather-bed resistance. "My first six months were disappointing," she recalls:

I found out later that it was not because I had no talents for research, but because I did not have the right approach. The glamor of Barnard

Assim como Deloria, era esperado que ela enviasse relatórios regulares de volta para Franz Boas, detalhando suas descobertas. Contudo, o dinheiro para financiar a permanência de seis meses de Hurston no campo (US\$ 1,400) não veio de uma conta de pesquisas de Columbia, mas da Association for the Study of Negro Life and History¹³ de Carter Woodson. Esse esquema de financiamento se tornaria um modelo para a pesquisa etnográfica de Hurston; de fato, sua decisão, um ano depois, de buscar financiamento de uma fonte privada, Charlotte Osgood Mason, pode muito bem ter sido influenciada pela sensação de que o financiamento da Universidade de Columbia não se materializaria. Boas era um tanto ambivalente quanto ao potencial de Hurston como uma pesquisadora de campo, assim como ele foi com Deloria. Por um lado, ele inquietava-se que a personalidade-maior-que-a-vida e o forte senso de si de Hurston pudessem se mostrar perturbadores no campo. Por outro lado, ele estava bastante certo que a aproximação de Hurston aos informantes a habilitaria a penetrar o ambiente do folclore negro mais profundamente que colecionadores prévios.¹⁴

Quaisquer que tenham sido os medos e esperanças de Boas para a viagem de pesquisa de Hurston à Flórida em 1927, a "expedição à Flórida" se destaca como um dos fracassos mais reveladores da história do discurso etnográfico. De fato, o relato narrativo de Hurston dessa primeira experiência com trabalho de campo oferece um exemplo sugestivo e revelador do que Kamala Visweswaran chamou de "etnografia feminista como fracasso". Como Hurston conta em *Dust Tracks on a Road*, ela embarcou em sua primeira aventura etnográfica "em um veículo feito de poeira de Corona", ansiosa para descobrir a vasta loja de material folclórico que ela imaginava estar simplesmente a esperando em Eatonville, sua "aldeia nativa". No entanto, após sua chegada, Hurston encontrou um colchão de penas angustiante e inesperado de resistência. "Meus primeiros seis meses foram decepcionantes," ela relembra:

¹³ Nota da Autora (N. da A.): uma organização sem fins lucrativos dedicada ao estudo e apreciação da história afro-americana.

College was still upon me. I dwelt in the marble halls. I knew where the material was all right. But I went about asking in carefully accented Barnardese, “Pardon me, but do you know of any folk-tales or folk-songs?” The men and women who had whole treasuries of material just seeping through their pores, looked at me and shook their heads. No, they had never heard of anything like that around there. Maybe it was over in the next county. Why didn’t I try over there? I did, and got the self-same answer. Oh, I got a few little items. But compared with what I did later, not enough to make a flea a waltzing jacket. Considering the mood of my going south, I went back to New York with my heart beneath my knees and my knees in some lonesome valley.¹⁵

Hurston had good reason to fret over her failure upon her return from the field. While she was conducting research in Florida, Boas had responded with increasing dissatisfaction to her sporadic reports, complaining that the information she was sending him was “very largely repetition of the kind of material that has been collected so much.” As he repeatedly stressed to Hurston, Boas was less interested in the actual stories and songs of Black Floridians than he was in the context in which they were given. What he wanted from Hurston was an ethnographic report, not a collection of folklore. He wanted her to use the “spy-glass of anthropology” to observe her informants surreptitiously as they shared their stories with her, to record their movements and verbal style in a detached, objectifying manner. “I asked you particularly to pay attention, not so much to content, but rather to the form of diction . . . the methods of dancing, habitual movements in telling tales, or in ordinary conversation; all this is material that would be essentially new.” In other words, Boas wanted Hurston to capitalize on her position as a cultural insider and do a bit of ethnographic spying.

Eu descobri que não era porque eu não tinha talentos para pesquisa, mas porque eu não tinha a abordagem certa. O glamor de Barnard College ainda estava em cima de mim. Eu habitava os salões de mármore, eu sabia onde o material era bom. Mas eu ia perguntando em Barnardense, “*Pardon*, você sabe sobre qualquer história ou música folclórica?” Os homens e mulheres, que tinham tesouros inteiros de material escoando pelos poros, olhavam para mim e balançavam a cabeça. Não, eles nunca tinham ouvido sobre qualquer coisa como essa por lá. Talvez essas coisas estavam no próximo condado. Por que eu não tentei por lá? Tentei e tive a mesma resposta. Oh, eu consegui uns poucos itenzinhos. Mas, comparado com o que eu fiz depois, não eram suficientes para fazer de uma pulga dance valsa em uma jaqueta. Considerando o humor de ir para o sul, eu voltei para New York com meu coração abaixo de meus joelhos e meus joelhos em algum vale solitário.¹⁵

Hurston tinha motivos suficientes para se preocupar com seu fracasso ao retornar do campo. Enquanto ela estava conduzindo a pesquisa na Flórida, Boas havia respondido com crescente insatisfação ao seus esporádicos relatórios, reclamando que as informações que ela o estava entregando eram “em grande parte, uma repetição do tipo de material que tanto vem sendo coletado”. Como ele enfatizou repetidamente para Hurston, Boas estava menos interessado nas histórias e músicas reais do folclore negro, do que estava no contexto em que elas foram dadas. O que ele queria de Hurston era um relatório etnográfico, não uma coleção de folclores. Ele queria que ela usasse os “óculos de espião da antropologia” para observar clandestinamente os informantes enquanto compartilhavam as histórias com ela, que ela gravasse os movimentos e estilo verbal de uma maneira desinteressada e objetiva. “Eu pedi, especialmente, para você prestar atenção, não tanto ao conteúdo, mas preferivelmente à forma de dicção... aos métodos de dança, aos

If Boas had any hopes that Hurston would prove as reliable a collector of linguistic and cultural data as his other new protégé, Ella Deloria, he was certainly disappointed. Hurston seemed neither intellectually inclined nor personally suited for the kind of rigorous fieldwork methods that Boas expected of her. Upon her return from the field, she submitted a desultory final report on the Florida expedition that was a scant three pages and offered a vague and somewhat lackluster summation of storytelling and hoodoo customs. Hurston also submitted an article to Carter Woodson's *Journal of Negro History* (October 1927), putatively based on an interview with Cudjo Lewis, an elderly survivor of the last ship to bring slaves to the United States in 1859. Robert Hemenway has pointed out that a good deal of this article was lifted from an earlier account of Lewis's life written by a White woman, Emma Langdon Roche.

Noting that plagiarism is often an unconscious attempt at “academic suicide,” Hemenway speculates that Hurston was attempting to scuttle her academic career because she simply didn't respect the kind of meticulous research and writing required of her by Boas and Woodson, the two men that directed her Florida expedition.¹⁷ Bell Hooks has suggested that this moment of ethnographic failure forced Hurston to reevaluate the research methodologies she had learned from academic study and to confront the issue of her position as a native ethnographer head on. According to Hooks, while her college training had been fundamental in that it gave her the distance from the folk culture of her childhood necessary to envision it as a potential object

movimentos habituais em contações de histórias ou em conversas comuns; tudo isso é material que poderia ser essencialmente novo”.¹⁶ Em outras palavras, Boas queria que Hurston capitalizasse sua posição como uma pessoa de dentro da cultura e fizesse um pouco de espionagem etnográfica.

Se Boas tinham qualquer esperança de que Hurston fosse uma coletora de dados linguísticos e culturais tão confiável quanto sua nova protegida, Ella Deloria, ele certamente estava desapontado. Hurston não parecia nem intelectualmente inclinada, nem pessoalmente adequada ao tipo de métodos rigorosos de trabalho de campo que Boas esperava dela. Ao retornar do campo, ela submeteu um relatório final incoerente sobre a expedição à Flórida que consistiu em três insuficientes páginas e ofereceu um resumo vago e um tanto enfadonho de costumes de contação de histórias e hoodoo¹⁴. Hurston também submeteu um artigo para o *Journal of Negro History* de Carter Woodson (outubro 1927), putativamente baseado em uma entrevista com Cudjo Lewis, um sobrevivente idoso do último navio que trouxe escravos para os Estados Unidos em 1859. Robert Hemenway apontou que boa parte desse artigo foi retirada de um relato anterior da vida de Lewis escrito por uma mulher branca, Emma Langdon Roche.

Observando que o plágio é frequentemente uma tentativa de “suicídio acadêmico”, Hemenway especula que Hurston estava tentando acabar com sua carreira acadêmica porque simplesmente não respeitava o tipo de pesquisa e escrita meticulosas exigidas dela por Boas e Woodson, os dois homens que dirigiram sua expedição à Flórida.¹⁷ Bell Hooks sugeriu que esse momento de falha etnográfica forçou Hurston a reavaliar as metodologias de pesquisa que ela havia aprendido com os estudos acadêmicos e a confrontar a questão de sua posição como uma etnógrafa nativa de cabeça erguida. De acordo com Hooks, enquanto seu treinamento na faculdade foi fundamental, já que deu a ela a distância da cultura folclórica da sua infância, necessária para imaginá-la como um objeto de análise em potencial, quando se tratou de fazer pesquisas

¹⁴ (N. das/os T.). *Hoodoo* é uma vertente de práticas rituais e mágicas afro-norte-americana, desenvolvida a partir da reinterpretação de diversas tradições culturais africanas.

of analysis, when it came to doing research at home, Hurston simply could not maintain the stance of a distanced observer.

What is extraordinary is not so much that Hurston faced these contradictions, but that in her autobiography—a text full of demurrals, obfuscations, and outright mistruths regarding her personal history—she chose to foreground this parable of ethnographic failure in her “Research” chapter. Visweswaran suggests that such narratives of failure represent not only a “moment of epistemological crisis,” but also a rhetorical strategy, “an epistemological construct” that “signals a project that may no longer be attempted, or at least not on the same terms.”¹⁹ Moreover, she argues, “a failed account” also “occasions new kinds of positionings,” and in particular, new ways of understanding both home and the field (in Hurston’s case one and the same place). In essence, Hurston’s first fieldwork experience—an event typically considered the classic rite of passage that all anthropologists must endure in the process of professionalization—produced the opposite of its intended effect. Instead of introducing a newly humbled and putatively more objective anthropologist to the discipline, the experience forced Hurston to reposition herself with respect to her “native informants” and to envision an ethnographic practice that would prove unbelievably fruitful precisely because of its distance from Boasian norms of description and its closeness to the norms of the “folk.”

“De Party Book”: Ethnographic Encounters and Aesthetic Exchanges

As Hurston recounted, she “stood before Papa Franz and cried salty tears” upon her return from the failed Florida expedition, but she did not mourn her failure to satisfy the father of anthropology for long. Just a few

em casa, Hurston simplesmente não pode manter a postura de uma observadora distanciada.

O que é extraordinário não é tanto que Hurston enfrentou essas contradições, mas que em sua autobiografia – um texto cheio de ofensas, abafamentos e falsas verdades sobre sua história pessoal – ela optou por colocar em primeiro plano essa parábola de falha etnográfica em seu capítulo “Pesquisa”. Visweswaran sugere que tais narrativas de falhas representaram não apenas um “momento de crise epistemológica”, mas também uma estratégia retórica, “uma construção epistemológica” que “sinaliza um projeto que não pode mais ser tentado ou, pelo menos, não nos mesmos termos”¹⁹. Além disso, ela [Visweswaran] argumenta, “uma relato falho” também “ocasiona novos tipos de posicionamentos,” e, em particular, novas maneiras de entender casa e campo (no caso de Hurston um e o mesmo lugar). Em essência, a primeira experiência de campo de Hurston – um evento tipicamente considerado o rito de passagem clássico que todos os antropólogos devem sofrer no processo de profissionalização – produziu o oposto do efeito pretendido. Ao invés de introduzir uma antropóloga recém-abatida e supostamente mais objetiva à disciplina, a experiência forçou Hurston a se reposicionar em relação ao seus “informantes nativos” e a projetar uma prática etnográfica que se mostraria incrivelmente proveitosa, justamente por sua distância das normas de descrição Boasiana e sua proximidade com as normas do “folk”¹⁵.

“O Livro da Festa”: Encontros Etnográficos e Trocas Estéticas

Como Hurston contou, ela “se pôs diante de Papa Franz e chorou lágrimas salgadas” ao retornar da falha expedição na Flórida, porém não lamentou seu fracasso por muito tempo, para satisfazer o pai da antropologia. Apenas algumas semanas após o seu retorno a Nova York, Alain Locke

¹⁵ (N. das/os T.). A palavra “*folk*” em inglês significa tanto “folclore”, quanto “povo” ou “grupo particular de determinado tipo”, por isso optamos, na maior parte dos casos, por não traduzir o termo.

weeks after her return to New York, Alain Locke arranged a meeting between Hurston and Charlotte Osgood Mason, a wealthy patron of the arts who had a number of Harlem artists and writers on her payroll, including Hurston's confidant, Langston Hughes. During this meeting, Hurston proposed that Mrs. Mason provide financial support for a project that she and Hughes had been tossing around since 1926: "an opera that would be the first authentic rendering of black folklife, presenting folk songs, dances, and tales, that Hurston would collect."

Mason was clearly impressed by the idea and by Hurston herself. She agreed to fund Hurston's field research while Hughes completed his studies at Lincoln University in Pennsylvania, with the understanding that after one year Hurston and Hughes would come together to work collaboratively on a folk opera of such "power that it will halt all [of the] spurious efforts on the part of white writers."²¹ In early December Hurston signed a one-year employment contract that provided her the financial resources to return to the field and collect folklore. The project that Hurston was to undertake in collaboration with Hughes involved the applied use of folklore materials in a work of art—a project that would have been scarcely imaginable had she remained at Columbia under Boas's tutelage.

As Hurston set off on her second ethnographic expedition on December 14, 1928, she took with her the methodological tools and the heroic romanticism of the salvage ethnographer, but she was also increasingly devoted to an aesthetic mission that exceeded the disciplinary boundaries of Boasian anthropology. For the first time in her life, she had real financial support, two hundred dollars a month from her patron's coffers, and a car. While Mason's generous stipend was more money than Hurston had ever earned in the past, it came with a good many strings attached. Hurston was to

marcou uma reunião entre Hurston e Charlotte Osgood Mason, uma rica patrona das artes que tinha vários artistas e escritores de Harlem em sua folha de pagamento, incluindo Langston Hughes, confidente de Hurston. Durante esta reunião, Hurston propôs que a Sra. Mason fornecesse apoio financeiro para um projeto que ela e Hughes vinham considerando desde 1926: "uma ópera que seria a primeira interpretação autêntica da vida popular negra, apresentando canções folclóricas, danças e contos, que Hurston coletaria."

Mason estava claramente impressionada com a ideia e com a própria Hurston. Ela concordou em financiar a pesquisa de campo de Hurston, enquanto Hughes concluía seus estudos na Universidade de Lincoln, na Pensilvânia, com o entendimento de que Hurston e Hughes se uniriam depois de um ano para trabalhar de maneira colaborativa em uma ópera folclórica de tal "poder, que irá interromper todos [os] esforços espúrios por parte dos escritores brancos."²¹ No início de dezembro, Hurston assinou um contrato de trabalho de um ano, que lhe forneceu os recursos financeiros para retornar para o campo e para coletar informações folclóricas. O projeto que Hurston estava empreendendo em colaboração com Hughes envolvia o uso aplicado de materiais folclóricos em uma obra de arte - um projeto que dificilmente teria sido concebível, caso ela tivesse permanecido em Columbia, sob a tutela de Boas.

Quando Hurston partiu em sua segunda expedição etnográfica em 14 de dezembro de 1928, ela levou consigo as ferramentas metodológicas e o romantismo heróico da etnógrafa selvagem, mas também se dedicou cada vez mais a uma missão estética que excedeu os limites disciplinares da antropologia boasiana. Pela primeira vez em sua vida, ela teve apoio financeiro real, duzentos dólares por mês dos cofres de seu patrono e um carro. Embora o generoso salário de Mason fosse mais do que Hurston já havia ganho no passado, ele vinha acompanhado de várias condições prévias. Hurston deveria

provide a detailed monthly accounting of all expenditures (down to the purchase of “feminine products”), and she was prohibited from sharing her research findings with anyone other than Alain Locke, Mason’s emissary. Indeed, Mason would literally “own” Hurston’s findings, determining where and when they would be published. Annoying as these strictures were, Hurston accepted them because Mason demanded relatively little control over her actual research methodologies.

Though Hurston no longer had to answer to Boas or to Woodson, she did correspond regularly with Alain Locke, Mason’s representative, and more extensively with her collaborator, Langston Hughes, soliciting his advice and sending him regular reports on her fieldwork. Although Hughes’s influence on Hurston’s folklore research is rarely acknowledged, in some respects he took over as Hurston’s primary mentor during this, her most productive, research trip. Indeed, during the first few months of her fieldwork, Hurston thanked Hughes for his “timely and vital” letters corroborating her own growing antipathy to the notion of folklore as a “survival” of older oral traditions. “You answered a big question for me—the age of folklore,” she wrote breathlessly. “I had collected several very good modern stories which I knew were good, but I was wondering if anyone else would see it that way.” Energized by their likeness of opinion on this score, Hurston went on to describe her latest finds. “I am collecting the expressions, similes, etc. as you suggested but that is another instance of our thoughts clicking.” With the help of Hughes, Hurston was clearly honing her keen literary ear for folk expression: “I am getting inside Negro art and lore. I am beginning to see really and when you join me I shall point things out and see if you see them as I do.”

fornecer uma contabilidade mensal detalhada de todas as despesas (até a compra de “produtos femininos”) e foi proibida de compartilhar suas descobertas de pesquisa com alguém que não fosse Alain Locke, o emissário de Mason. De fato, Mason iria literalmente “possuir” as descobertas de Hurston, determinando onde e quando elas seriam publicadas. Por mais que essas condições fossem inoportunas, Hurston as aceitou, porque Mason exigia relativamente pouco controle sobre suas reais metodologias de pesquisa.

Embora Hurston não tivesse mais de responder a Boas ou a Woodson, ela se correspondia regularmente com Alain Locke, representante de Mason, e mais amplamente com seu colaborador, Langston Hughes, solicitando seu conselho e enviando-lhe relatórios regulares sobre seu trabalho de campo. Embora a influência de Hughes na pesquisa folclórica de Hurston seja raramente reconhecida, em alguns aspectos, ele assumiu o cargo de mentor principal de Hurston durante essa viagem de pesquisa, sua mais produtiva. De fato, durante os primeiros meses de seu trabalho de campo, Hurston agradeceu a Hughes por suas cartas “oportunas e vitais”, corroborando sua crescente antipatia pela noção de folclore como uma “sobrevivência” das tradições orais mais antigas. “Você respondeu uma grande questão para mim — a *idade* da tradição do povo,” ela escreveu, sem fôlego. “Eu havia coletado várias histórias modernas muito boas, que eu sabia que eram boas, mas estava me perguntando se alguém mais veria dessa maneira.” Energizada pela semelhança de opiniões a esse respeito, Hurston passou a descrever suas últimas descobertas. “Eu estou coletando as expressões, os símiles, etc., como você sugeriu, mas essa é apenas outra instância de nossos pensamentos estalando.” Com a ajuda de Hughes, Hurston estava claramente afiando seu ouvido literário para a expressão do folclore popular: “Eu estou adentrando a arte e a tradição Negra. Estou começando a realmente enxergar e, quando você se juntar a mim, vou apontar as coisas e ver se você as vê da mesma forma que eu.”

During this folklore expedition Hurston and Hughes were using the tools of anthropology in the service of what was, in essence, a literary project. After all, the rationale for this particular research trip was not to collect folklore for a museum of dead or dying cultures, but to gather the building blocks for a new kind of literary expression that might fuse the utterances of the “folk” with the cosmopolitan aesthetic forms embraced by New Negro artists. It is worth noting that Hurston was not simply gathering folk materials for use in her collaborative work with Hughes, she was also sharing the cosmopolitan art forms of urban African Americans with her folk subjects. In fact, she regularly “broke the ice” with her informants by reading selections from Langston Hughes’s poetry to them, initiating an exchange of verbal art that literally created new blends of poetry and vernacular expression in the interchange between ethnographer and informant. For example, in a letter dated March 8, 1928, she described a night spent reading Hughes’s poetry to a group of rough lumber mill workers in Loughman, Florida: “By the way, I read from ‘Fine Clothes’ to the group at Loughman and they got the point and enjoyed it immensely. So you are really a great poet for you truly represent your people.”

Over the next year, Hurston’s fieldwork methodology developed along these lines, which might be figured as a kind of ethnographic/aesthetic exchange between the songs and stories of her folk subjects and cosmopolitan forms of meaning making. Indeed, it seems that Hughes’s poetry played a key role in the development of Hurston’s methodological approach to participant observation during this period. As she described it in a letter written in the summer of 1928, “In every town I hold 1 or 2 story-telling contests, and at

Durante essa expedição folclórica, Hurston e Hughes estavam usando as ferramentas da antropologia a serviço do que era, em essência, um projeto literário. Afinal, a justificativa para essa viagem de pesquisa em particular não era coletar folclore para um museu de culturas mortas ou que estavam morrendo, mas reunir os elementos fundamentais para um novo tipo de expressão literária que pudesse fundir as manifestações do “povo” com as formas estéticas cosmopolitas adotadas pelos artistas do Novo Negro¹⁶. Vale notar que Hurston não estava simplesmente reunindo materiais folclóricos para uso em seu trabalho colaborativo com Hughes, ela também estava compartilhando as formas de arte cosmopolitas dos Afro-Americanos urbanos com os seus sujeitos vernáculos da pesquisa. Na verdade, ela regularmente “quebrava o gelo” com seus informantes lendo seleções da poesia de Langston Hughes para eles, iniciando uma troca de arte verbal que literalmente criava novas misturas de poesia e de expressão vernacular na troca entre etnógrafo e informante. Por exemplo, em uma carta datada de 8 de março de 1928, ela descreveu uma noite a qual passou lendo a poesia de Hughes para um grupo de trabalhadores de serraria, em Loughman, Flórida: “A propósito, eu li ‘Roupas Finas’ para o grupo de Loughman e *eles entenderam a ideia* e gostaram *imensamente*. Então, você *é* realmente um grande poeta, pois representa verdadeiramente seu povo.”

Durante o ano seguinte, a metodologia do trabalho de campo de Hurston se desenvolveu seguindo essa linha, a qual pode ser considerada uma espécie de troca etnográfica/estética entre as músicas e as histórias de seus sujeitos de pesquisa e as formas cosmopolitas de construção de sentidos. De fato, parece que a poesia de Hughes desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da abordagem metodológica de Hurston de observação participante, durante esse período. Como ela descreveu em uma carta escrita

¹⁶ (N. das/os T.). *New Negro* é um termo popularizado pelo escritor Afro-Norte-Americano Alain Locke (1885 - 1954) durante o renascimento do Harlem para se referir à atitude estratégica de enfrentamento ao racismo proposta pelos/as novos/as ativistas do movimento.

each I begin by telling them who you are and all, then I read poems from ‘Fine Clothes.’ Boy! they eat it up. Two or three of them are too subtle and they don’t get it. ‘Mulatto’ for instance and ‘Sport’ but the others they just eat up.” Hurston’s strategic use of Hughes’s poetry to get the ball rolling with her informants reveals how far her thinking had come since that first failed research trip in 1927. At the end of the Florida expedition she had submitted a short report that displayed many of the biases of 1920s salvage ethnography. Complaining that the “bulk of the population now spends its leisure in the motion picture theaters or with the phonograph and its blues,” Hurston clearly believed that commercial culture and commercialized folk forms like “race records” presented a real threat to “authentic” Black culture.

By the summer of 1928 she was reading Hughes’s blues-inspired poetry to her folk subjects and celebrating the fact that they created new folk forms from it. “You are being quoted in R.R. camps, phosphate mines, Turpentine stills etc.,” Hurston enthused. In fact, some of the folk forms she collected in rural Florida may well have been directly inspired by what her informants had begun to call “De Party Book.” In one report from the field, Hurston describes coming upon a group of men playing a card game and singing Hughes’s poem “Fine Clothes for a Jew,” all the while inventing new lyrics that fit the cadence of the original. “So you see they are making it so much a part of themselves they go to improvising it,” she wrote. “One man was giving the words out—lining them out as the preacher does a hymn and the others would take it up and sing. It was glorious!”. This letter was the first of many that chart Hurston’s increasingly sophisticated understanding of folklore as a living form that carried within it the seeds of a great and evolving national literary tradition. “Negro folklore is still in the making,” she insisted

no verão de 1928, “Em toda cidade, eu realizo um ou dois concursos de contar histórias, e, em cada um, começo dizendo a eles quem você é e tudo, então leio poemas de ‘Roupas finas’ Menino! Os devoraram. Dois ou três deles são muito sutis e eles não entendem. ‘Mulatto’, por exemplo, e ‘Sport’, mas os outros, eles *simplesmente devoram*.” O uso estratégico de Hurston da poesia de Hughes para criar uma dinâmica com seus informantes revela até que ponto seu pensamento havia chegado desde aquela primeira falha viagem de pesquisa, em 1927. No final da expedição na Flórida, ela havia submetido um pequeno relatório que mostrava muitos dos vieses da etnografia salvacionista, da década de 1920. Reclamando que a “maior parte da população agora passa seu tempo livre nos cinemas ou com o fonógrafo e o seu blues”, Hurston claramente acreditava que a cultura comercial e as formas folclóricas comercializadas, como “race records”, representavam uma ameaça real à “autêntica” Cultura Negra.

No verão de 1928, ela estava lendo a poesia inspirada no blues de Hughes para seus sujeitos de pesquisa e comemorando o fato de que eles criaram *novas* formas folclóricas a partir dela. "Você está sendo citado em acampamentos ferroviários, minas de fosfato, destilarias de aguarrás, etc.", Hurston entusiasmou. De fato, algumas das formas folclóricas que ela coletou na Flórida rural podem muito bem ter sido diretamente inspiradas pelo que seus informantes haviam começado a chamar de "Livro da Festa". Em um relatório de campo, Hurston descreve ir de encontro a um grupo de homens jogando um jogo de cartas e cantando o poema de Hughes, “Roupas Finas para o Judeu”, o tempo todo inventando novas letras que se encaixassem na cadência do original. "Então você vê que eles estão fazendo disso tão parte de si mesmos que vão improvisando", ela escreveu. “Um homem estava emitindo as palavras - alinhando-as como o pregador faz com um hino e os outros o retomam e o cantam. Foi glorioso!”. Essa carta foi a primeira de muitas que traçam o entendimento cada vez mais sofisticado de Hurston do folclore como uma forma viva que carregava nela as sementes de uma grande e

enthusiastically to Hughes; “a new kind is crowding out the old,” and she and Hughes were clearly contributing to this process.

Though Hurston has been accused of deploying an ahistorical and nostalgic vision of the rural Black folk in her writing (most notably by Hazel Carby), both her letters to Hughes and her actual ethnographic practice suggest that she was less interested in documenting and preserving “authentic” folk forms than she was in exploring the ways in which Black vernacular idioms and styles might inform the nationalist literary project that she and other Harlem luminaries imagined as their legacy to American letters. Indeed, Hurston may well have envisioned her own creative melding of folklore and literature as simply another step in an ever-evolving genealogy of what she later termed “negro expression.” In her collaboration with Hughes, Hurston clearly hoped to blur the lines between high culture and folk culture and to demonstrate the linguistic, cultural, and philosophical connections between the rural folk and the urban masses. The choice of Langston Hughes as her collaborator thus seems less a result of their personal friendship than a calculated attempt to bring two seemingly divergent vernacular forms into dialogue with one another through their representative artists: Hughes, the bard of the Black urban masses, and Hurston, the documenter of rural folk traditions. In the literary world of late 1920s Harlem, such a consolidating cultural agenda seemed not only possible, but also necessary.

For the greater part of her 1928–1930 research trip, Hurston continued in this fashion, secretly taking her guidance from poet Langston Hughes, while

crescente tradição literária nacional. "O folclore negro ainda está em formação", ela afirmou para Hughes, com entusiasmo; "um novo tipo está assumindo o posto do antigo", e ela e Hughes estavam claramente contribuindo para esse processo.

Embora Hurston tenha sido acusada de implementar uma visão não histórica e nostálgica do povo negro rural em seus escritos (principalmente por Hazel Carby), tanto as suas cartas a Hughes quanto a sua prática etnográfica real sugerem que ela estava menos interessada em documentar e preservar formas folclóricas "autênticas" do que em explorar as maneiras pelas quais as expressões idiomáticas e os estilos vernaculares Negros poderiam informar um projeto literário nacional que ela e outros/as eruditos/as do Harlem imaginavam como sendo parte de seu legado às Letras Norte-Americanas. De fato, Hurston pode bem ter imaginado sua própria fusão criativa de folclore e literatura como simplesmente mais um passo em uma genealogia em constante evolução, do que mais tarde ela denominou "expressão negra". Em sua colaboração com Hughes, Hurston claramente esperava borrar as linhas entre a alta cultura e a cultura popular e demonstrar as conexões linguísticas, culturais e filosóficas entre o povo rural e as massas urbanas. A escolha de Langston Hughes como seu colaborador parece, portanto, menos resultado de sua amizade pessoal do que uma tentativa calculada de trazer duas formas vernáculas aparentemente divergentes para dialogar entre si através de seus artistas representativos: Hughes, o bardo das massas urbanas negras, e Hurston, a documentadora das tradições folclóricas rurais. No mundo literário de um Harlem do final da década de 1920, uma agenda cultural em consolidação parecia não apenas possível, mas também necessária.

Durante a maior parte de sua viagem de pesquisa de 1928-1930, Hurston continuou dessa maneira, secretamente tendo orientação do poeta Langston Hughes, enquanto mantinha-se, em grande parte, fiel ao decreto de Mason de

remaining for the most part faithful to Mason's edict that she not share her findings with anyone other than Alain Locke. However, when Franz Boas wrote to Hurston a year into her trip (in December 1928) and inquired about her research, she was careful to offer him just enough information to reignite his interest in her scholarly trajectory. "I have wanted to write to you," she assured him, "but a promise was exacted of me [by Mason] that I would write no one. Of course I have intended from the very beginning to show you what I have, but after I had returned. Thus I could keep my word and at the same time have your guidance. . . . It is unthinkable, of course, that I go past the collecting stage without consulting you, however I came by the money. I shall probably be in New York by the Fall." Notwithstanding her implication that she still needed his "guidance," Hurston cagily invoked her contractual obligations to Mason in order to circumvent any attempt by Boas to once again control her research.

A few months later she reestablished contact with Boas, reporting to him that she was "through collecting" and ready to write up her findings, which included over "95,000 words of story material, a collection of children's games, conjure material, and religious material with a great number of photographs." She promised Boas that she would send him the carbons of her notes as soon as she finished typing them up. Hurston closed the letter with a barrage of broad theoretical questions ranging from whether the use of candles in the Catholic church was "a relic of fire worship" to whether or not "decoration in clothing" might be "an extension of the primitive application of paint (coloring) to the body."³¹ Such vague—though undeniably provocative—conjectures must have alarmed a thinker as methodical as Boas (whose own approach to cultural analysis was rather more reserved and certainly less speculative), and raised the old specter of her somewhat unruly and "unscientific" approach to analysis. "I am afraid I cannot answer all your questions," he demurred, "because they contain a great deal of very contentious matter in regard to which historical evidence is not very clear."

que ela não compartilhasse suas descobertas com ninguém além de Alain Locke. No entanto, quando Franz Boas escreveu a Hurston após um ano de sua viagem (em dezembro de 1928) e perguntou sobre sua pesquisa, ela foi cuidadosa em oferecer a ele apenas informações suficientes para reacender o interesse dele em sua trajetória acadêmica. "Eu queria escrever para você", ela o assegurou, "mas uma promessa foi exigida de mim [por Mason], de que eu não escreveria para *ninguém*. É claro que pretendi mostrar o que tenho desde o início, mas apenas depois que eu tivesse voltado. Assim, eu poderia manter minha palavra e, ao mesmo tempo, ter sua orientação.... É impensável, é claro, que eu passe pela fase de coleta sem consultá-lo, mas eu vim pelo dinheiro. Eu provavelmente estarei em Nova York pelo Outono." Não obstante a implicação de que ela ainda precisava de sua "orientação", Hurston cautelosamente invocou suas obrigações contratuais com Mason, a fim de contornar qualquer tentativa de Boas de controlar novamente sua pesquisa.

Poucos meses depois, ela restabeleceu contato com Boas, relatando a ele que estava "coletando" e pronta para escrever suas descobertas, que incluíam mais de "95.000 palavras de materiais de história, uma coleção de jogos infantis, material de conjuração e material religioso, com um grande número de fotografias." Ela prometeu a Boas que lhe enviaria as cópias de suas anotações assim que terminasse de digitá-las. Hurston concluiu a carta com uma série de amplas questões teóricas, partindo de se o uso de velas na Igreja Católica era "uma relíquia do culto ao fogo" ou se "decoreção em vestimentas" poderia ou não ser "uma extensão da aplicação primitiva da tinta (coloração) ao corpo." Tais vagas - embora inegavelmente provocadoras - conjecturas devem ter alarmado um pensador tão metódico quanto Boas (cuja própria abordagem de análise cultural era bem mais reservada e, certamente, menos especulativa), e levantaram o velho espectro da abordagem um tanto indisciplinada e "não-científica" na análise dela. "Receio não poder responder a todas as suas perguntas", rebateu ele, "porque elas contêm uma grande quantidade de questões muito controversas, em relação às quais as evidências históricas não são muito claras".

Despite his concerns about Hurston's tendency toward speculative generalizations about her research findings, Boas did recognize her real abilities in the field and was therefore enthusiastic about obtaining copies of her field notes. His inquiries were not entirely disinterested. Since January of 1928 Boas had been in regular correspondence with Ella Deloria and Otto Klineberg regarding their investigation into the "relation between the cultural, social, and educational backgrounds of various groups, and their 'intelligence' as measured by intelligence tests of various kinds." Hurston had been in the field for more than a year and had already gathered reams of ethnographic data and identified a number of suitable informants in African American communities in Florida, Alabama, and Louisiana, and Boas clearly hoped that she might assist Klineberg in the southern phase of his research for the project. In May 1929, Boas invited Hurston to join the study, offering to pay her a salary of one hundred fifty dollars a month and traveling expenses ("if these are not too high") for up to four months.

Hurston vacillated. While she clearly wanted to work her way back into Papa Franz's good graces, she also sensed that Mason would see her work with Klineberg as a distraction from her collaborative writing project with Hughes. Initially she agreed to be a part of the project, and then days before she was to meet Klineberg in New Orleans, she pulled out, writing to Klineberg that she was "restrained from leaving the employ" of her "present employers" and offering him the names of some of her best contacts in New Orleans. Just a few days later she offered to work with Klineberg in an "unofficial" (and unpaid) capacity, keeping it a secret from Mason. For the next month, unbeknownst to Mason, Hurston worked steadily with Klineberg, all the while sending Boas carbon copies of the same material she sent to her benefactor through Alain Locke. Though he had exerted little

Apesar de suas preocupações com a tendência de Hurston a generalizações especulativas sobre os resultados de suas pesquisas, Boas reconheceu suas reais habilidades no campo e estava, portanto, entusiasmado em obter cópias das anotações de campo dela. Suas investigações não eram inteiramente desinteressadas. Desde janeiro de 1928, Boas vinha mantendo uma correspondência regular com Ella Deloria e Otto Klineberg em relação à sua investigação sobre a "relação entre os antecedentes culturais, sociais e educacionais de vários grupos e sua 'inteligência', medida por testes de inteligência de vários tipos." Hurston estava no campo há mais de um ano e já havia coletado uma resma de dados etnográficos e identificado vários informantes adequados em comunidades afro-americanas na Flórida, no Alabama e em Louisiana, e Boas claramente esperava que ela pudesse auxiliar Klineberg na fase sulista de sua pesquisa para o projeto. Em maio de 1929, Boas convidou Hurston a participar do estudo, oferecendo-lhe um salário de cento e cinquenta dólares por mês e despesas de viagem ("se estas não forem muito altas") por até quatro meses.

Hurston duvidou. Embora ela claramente quisesse voltar às boas graças de Papa Franz, ela também sentiu que Mason veria seu trabalho com Klineberg como uma distração para seu projeto de escrita colaborativa com Hughes. Inicialmente, ela concordou em fazer parte do projeto e depois, dias antes de se encontrar com Klineberg em Nova Orleans, ela desistiu, escrevendo para Klineberg que estava "impedida de deixar o emprego" de seus "atuais empregadores" e oferecendo-lhe os nomes de alguns de seus melhores contatos em Nova Orleans. Poucos dias depois, ela se ofereceu para trabalhar com Klineberg em uma capacity "não oficial" (e não remunerada), mantendo isso em segredo de Mason. No mês seguinte, sem o conhecimento de Mason, Hurston trabalhou constantemente com Klineberg, o tempo todo enviando a Boas cópias do mesmo material que ela enviou a sua benfeitora através de Alain Locke. Embora ele tivesse exercido pouco controle sobre suas

control over her research methodologies, Boas was apparently impressed with Hurston's results, especially her "conjure material." "Are the people for whom you are working going to publish it?" he queried. Hurston had managed to regain the respect of Papa Franz, not by conforming to his exacting ethnographic methods, but by sharing her findings with him— against the express wishes of her patron. Indeed, she rightly calculated that her results were the best evidence of the effectiveness of her methods. Had Boas the slightest inkling of how far those methods strayed from the accepted norm for anthropological research, he may well have questioned them more forcefully. For the moment, he was apparently anxious to publish the results of Hurston's two-year research trip.

By the end of her first extended ethnographic journey, it was clear that Hurston, like Deloria, "had come to think of herself as a woman with a mission": through the recovery of the oral artistry of her people, she meant to demonstrate that "the greatest cultural wealth of the continent' lay in the Eatonvilles and Polk Counties of the Black South." Indeed, she had collected reams of material during her two-year foray into the field— stories, sayings, conjure practices and spells, songs, and children's games— and was now ready to share this art with the world of New York, from the marble halls of Columbia to the literary salons and rowdy saloons of Harlem. Unfortunately, her much-anticipated return to New York held only disappointment and disillusionment. Her collaboration with Hughes ended in a bitter artistic disagreement over the plotline of their play, and their "Lyn' Up a Nation" friendship was seriously undermined by Hughes's claims that he had played the larger part in their collaboration.³⁸ Funding from Mason was coming to an end, and renewal of her support seemed unlikely in the hard economic times of the Great Depression. Though Hurston would manage to extend the

metodologias de pesquisa, Boas aparentemente ficou impressionado com os resultados de Hurston, especialmente seu "material sobre feitiçaria". "As pessoas para quem você está trabalhando vão publicá-lo?", ele perguntou. Hurston havia conseguido recuperar o respeito de Papa Franz, não ao obedecer aos métodos etnográficos exigentes, mas ao compartilhar suas descobertas com ele - contra os expressos desejos de sua patrona. De fato, ela calculou corretamente que seus resultados eram a melhor evidência da eficácia de seus métodos. Se Boas tivesse o menor indício de quão longe esses métodos se desviavam da norma aceita para a pesquisa antropológica, ele poderia muito bem os ter questionado mais fortemente. No momento, ele estava aparentemente ansioso para publicar os resultados da viagem de pesquisa de dois anos de Hurston.

No final de sua primeira jornada etnográfica estendida, ficou claro que Hurston, como Deloria, "passou a se considerar uma mulher com uma missão": por meio da recuperação da arte oral de seu povo, ela pretendia demonstrar que "a maior riqueza cultural do continente residia nos condados de Eatonville e Polk, no Sul Negro." De fato, ela coletou resmas de material durante sua incursão de dois anos no campo - histórias, provérbios, práticas de conjuração e feitiços, canções e jogos infantis - e agora estava pronta para compartilhar essa arte com o mundo de Nova York, dos salões de mármore de Columbia, até os salões literários e os salões barulhentos do Harlem. Infelizmente, seu tão esperado retorno a Nova York continha apenas decepções e desilusões. Sua colaboração com Hughes terminou em um amargo desacordo artístico sobre o enredo de sua peça, e sua amizade foi seriamente abalada pelas alegações de Hughes de que ele havia desempenhado o papel maior na colaboração deles. O financiamento de Mason estava chegando ao fim e a renovação de seu apoio parecia improvável, nos tempos econômicos difíceis da Grande Depressão. Embora Hurston conseguisse estender o financiamento até setembro de 1932, estava claro que ela teria de encontrar outra fonte de suporte.

funding until September 1932, it was clear that she would have to find another source of support.

While Hurston was rattled by the failure of her collaboration with Hughes and by the pall that the Depression had cast over Harlem, she still had reason to be hopeful about her professional career, and perhaps even imagined herself finally making a successful stab at becoming a fully accredited anthropologist. Indeed, during the months that she spent unsuccessfully hashing out the contours of a “real Negro theater” with Langston Hughes, she was also meeting regularly with Boas. With his help she was preparing two articles for publication in the *Journal of American Folklore* and working on two separate book projects: a collection of folktales and a book on conjure. In the fall of 1930 “Dance Songs and Tales from the Bahamas,” Hurston’s account of her research foray into the Caribbean (part of her 1928–1930 fieldwork), was published in the *JAF*. The following year (October 1931), some one hundred pages of the *JAF* were dedicated to her monograph “Hoodoo in America.” Boas seemed committed to continuing his work with Hurston and had even encouraged her to seek support from her patron to pursue a doctorate in anthropology at Columbia. Mason was decidedly unenthusiastic. “The ‘Angel’ is cold toward the degrees,” Hurston informed him. “I have broached the subject from several angles but it got chill blains no matter how I put it.”

In the spring of 1932 Hurston returned to Eatonville to restore herself, save money, write, and cast about for a new source of funding. She made various veiled appeals for research funding through Columbia University to Benedict and Boas, with hardly an acknowledgment of her efforts, and finally decided to apply for a Guggenheim fellowship to continue her studies into the African origins of “hoodoo.” Hurston had reason to believe her friends at Columbia would help her; she had shared her research with Boas, working

Embora Hurston tenha ficado abalada com o fracasso de sua colaboração com Hughes e com a palidez que a depressão havia lançado sobre o Harlem, ela ainda tinha razões para ter esperança em sua carreira profissional, e talvez até se imaginasse finalmente fazendo uma jogada de sucesso ao se tornar uma antropóloga totalmente credenciada. De fato, durante os meses em que ela passou definindo inutilmente os contornos de um “verdadeiro teatro negro” com Langston Hughes, ela também se encontrava regularmente com Boas. Com a ajuda dele, ela estava preparando dois artigos para publicação no *Journal of American Folklore* e trabalhando em dois projetos de livros separados: uma coleção de contos populares e um livro sobre feitiçaria. No outono de 1930, “Músicas Dançantes e Contos das Bahamas”, o relato de Hurston sobre sua incursão de pesquisa no Caribe (parte de seu trabalho de campo de 1928 a 1930) foi publicado no *JAF*. No ano seguinte (outubro de 1931), cerca de cem páginas do *JAF* foram dedicadas à sua monografia “*Hoodoo in America*”. Boas parecia comprometido em continuar seu trabalho com Hurston e até a havia encorajado a procurar o apoio de seu patrono para obter um doutorado em antropologia em Columbia. Mason estava decididamente sem entusiasmo. “O ‘Anjo’ se mostra frio em torno dos graus acadêmicos. Eu abordei o assunto de vários ângulos, mas recebi respostas congelantes, não importa como eu o colocasse”, informou Hurston.

Na primavera de 1932, Hurston retornou a Eatonville para se recuperar, economizar dinheiro, escrever e procurar uma nova fonte de financiamento. Ela fez várias solicitações discretas por financiamento de pesquisa a Benedict e Boas, através da Universidade de Columbia, quase sem reconhecimento de seus esforços, e finalmente decidiu se candidatar a uma bolsa de estudos em Guggenheim, para continuar seus estudos sobre as origens africanas do “hoodoo”. Hurston tinha motivos para acreditar que seus amigos em Columbia a ajudariam; ela havia compartilhado sua pesquisa com Boas, trabalhando juntamente com ele nos dois artigos publicados no *JAF*, e havia

closely with him on the two articles she had published in the JAF, and she had even sent Benedict a copy of her manuscript “Negro Tales from the Gulf States” to be published in a “Negro number” of the JAF. Thus, when Hurston submitted her Guggenheim application in the summer of 1933, she naturally included both Benedict and Boas as references. Hurston stated in her application that she hoped to study the African origins of “American manifestations” of “hoodoo” and publish her findings “both scientifically and in a moderated form for the general public.” She 90 Native Speakers claimed with confidence that the American Folklore Society would publish her research in the form of a monograph.

Apparently, Hurston’s faith in Boas and Benedict was unwarranted. In his terse letter of recommendation, Boas allowed that Hurston was a “very good observer . . . able to get the confidence of those people with whom she has been dealing,” but insisted that her methodology was “more journalistic than scientific” and that he was not “under the impression” she was quite “the right caliber for a Guggenheim fellowship.” Benedict corroborated his damning assessment with an equally negative evaluation, noting that Hurston had “neither the temperament nor the training to present this material in an orderly manner when it is gathered nor to draw valid historical conclusions from it.” Both Benedict and Boas condescendingly suggested that Hurston might be able to find financial backing for her Africa trip from, in Benedict’s words, “some patron of negro culture.” Once again, Hurston had cast her lot with anthropology, and once again her creative inclinations and multifaceted interests worked against her claims to ethnographic authority among the small circle of professionally trained anthropologists at Columbia. Though

até enviado a Benedict uma cópia de seu manuscrito “Contos Negros dos Estados do Golfo”¹⁷ para ser publicado em uma “Edição Negra” do JAF. Assim, quando Hurston apresentou sua inscrição no Guggenheim, no verão de 1933, ela naturalmente incluiu Benedict e Boas como referências. Hurston declarou em sua inscrição que esperava estudar as origens africanas das “manifestações norte-americanas” do “hoodoo” e publicar suas descobertas tanto cientificamente quanto de forma moderada, para o público em geral”. Ela afirmou com confiança que a *American Folklore Society* publicaria sua pesquisa na forma de uma monografia.

Aparentemente, a fé de Hurston em Boas e Benedict era sem fundamentos. Em sua carta de recomendação concisa, Boas concedeu que Hurston era uma “observadora muito boa... capaz de obter a confiança das pessoas com quem ela está lidando”, mas insistiu que sua metodologia era “mais jornalística que científica” e que ele estava “com a impressão” de que ela não tinha “o calibre certo para uma bolsa de estudos em Guggenheim”. Benedict corroborou essa avaliação condenatória com uma avaliação igualmente negativa, observando que Hurston não tinha “nem o temperamento nem o treinamento para apresentar esse material de maneira ordenada quando ele é reunido, nem para tirar conclusões históricas válidas”. Tanto Benedict quanto Boas sugeriram condescendentemente que Hurston poderia encontrar apoio financeiro para sua viagem à África das mãos de, nas palavras de Benedict, “algum patrono da cultura negra”. Mais uma vez, Hurston apostou muito na antropologia e, mais uma vez, suas inclinações criativas e interesses multifacetados trabalharam contra suas reivindicações de autoridade etnográfica entre o pequeno círculo de antropólogos profissionalmente treinados em Columbia. Embora decepcionante, a

¹⁷ (N. das/os T.). Estados do Golfo são estados americanos que fazem fronteira com o Golfo do México, sendo eles: Alabama, Flórida, Louisiana, Mississippi e Texas.

disappointing, the inevitable Guggenheim rejection forced Hurston to return to what she knew how to do best: storytelling.

inevitável rejeição de Guggenheim forçou Hurston a retornar ao que ela sabia fazer melhor: contar histórias.

Telling the “In-Between Story”: Mules and Men and the Gendered Native Ethnographic Subject

Ruth Benedict reestablished contact with Zora Neale Hurston on June 25, 1934, writing to congratulate her on the critical success of her recently published novel, *Jonah’s Gourd Vine*. Benedict had finally found the time and resources to publish “Negro Tales from the Gulf States,” Hurston’s folktale collection, and wanted to do so in the upcoming number of the *Journal of American Folklore*. Benedict was too late—Hurston had already parlayed her success with *Jonah’s Gourd Vine* into a book contract for “Negro Tales” with her newly acquired publisher, J. B. Lippincott & Co.⁴⁴ But the version of

Contando a “História Entre-Lugares¹⁸”: Mulas e Homens e a Sujeita Etnográfica Nativa

Ruth Benedict restabeleceu contato com Zora Neale Hurston em 25 de Junho de 1934, escrevendo para parabenizá-la pelo sucesso crítico de seu recém-publicado romance, *Jonah’s Gourd Vine*. Benedict finalmente encontrou o tempo e os recursos para publicar “Contos Negros dos Estados do Golfo”, coleção de contos populares] de Hurston, e queria fazê-lo no próximo número do *Journal of American Folklore*. Benedict estava atrasada -- Hurston já havia apostado/transformado seu sucesso com *Jonah’s Gourd Vine* em um contrato de livro por “Contos de Negros” com seu recém-adquirido editor, J. B. Lippincott & Co.¹⁹ Mas a versão de “Contos de Negros” que ela submeteu

¹⁸ (N. da R.). Conforme Maria Cotera (em comunicação pessoal via e-mail, agosto 2020), a noção de *in-between stories*, traduzida aqui como história(s) entre-lugares, é um conceito que “emerge na própria correspondência de Hurston e refere aos aspectos silenciados da cultura, especialmente quando esta tenta ser apresentada de uma forma supostamente objetiva”. Hurston também se refere a uma narrativa centrada nas experiências pessoais dentro do cenário etnográfico. Ao mesmo tempo, refere-se a uma narrativa que funciona como um “tecido que conecta suas próprias análises do folclore”. O interessante é que Zora Hurston “não apresenta a cultura no estilo clássico da etnografia dos tempos de Boas, e pelo contrário, apresenta um discurso etnográfico pessoal”, o que hoje entenderíamos como encarnado ou situado no seu lugar de fala, e onde ela - enquanto que etnógrafa - insere-se de forma criativa. In *between stories*, para Cotera “é uma inovação narrativa no campo dos estudos da cultura”. Mais de cinco décadas depois, conceitos análogos como viajar entre mundos (Lugones, 1987), condição *halfie* (Abu Lughod, 1991), entre-lugares (Bhabha, 1994), epistemologias encarnadas (Esteban, 2004), e processos de escrivência (Evaristo, 2017) seriam criados. A proposta de Hurston, punida com o estigma de “não ser científica o suficiente” é hoje auspiciosa em uma série de movimentos críticos da modernidade/colonialidade, como os estudos pós-coloniais (Spivak, 1988), da decolonialidade (Walsh, 2009), da anticolonialidade (Rivera Cusicanqui, 2010) e da contracolonialidade (Bispo, 2017).

¹⁹ N. da A. Hurston ofereceu os “Contos Negros dos Estados do Golfo” por vários anos quando ela chamou a atenção do editor Bertram Lippincott, depois da publicação do seu conto “*The Gilded Six-Bits*” na revista *Story* em agosto de 1933. Impressionado pela escrita de Hurston, Lippincott escreveu para ela perguntando se tinha algum manuscrito com tamanho de livro. Apesar de ter uma versão finalizada de “Contos Negros”, Hurston escreveu um livro completamente novo para Lippincott, *A Vinha de Cabaça de Jonas*, um romance cheio de detalhes folclóricos selecionados tanto pela sua história pessoal, quanto pelas suas várias expedições etnográficas. *A Vinha de Cabaça de*

“Negro Tales” that she submitted to her publisher in the summer of 1934, now bearing the title *Mules and Men*, looked very different from the fairly conventional compendium of folktales that Benedict had wanted to publish in the *JAF*.

In “Negro Tales from the Gulf States,” Hurston followed the exacting standards of the “scientific” folklore scholarship promoted by Ruth Benedict and Franz Boas in the pages of *JAF*. She had kept herself scrupulously out of the narrative and had organized the unadorned tales into generalized divisions based on their content: “God Tales,” “Preacher Tales,” “Animal Tales,” and so on. Indeed, in a letter written to Boas in 1929 as she drafted the first version of “Negro Tales” in the field, Hurston assured her mentor that her manuscript would conform to his rigorous standards for a folktale collection: “I have tried to be as exact as possible. Keep to the exact dialect as closely as I could, having the story teller tell it to me word for word as I write it. This after it has been told to me off hand until I know it myself. But the writing down from the lips is to insure the correct dialect and wording so that I shall not let myself creep in unconsciously.” However, in the version of “Negro Tales” that was now *Mules and Men*, Hurston’s “self” had indeed “crept in” and with a vengeance.

The transformation of “Negro Tales from the Gulf States” into *Mules and Men* seems as much a result of the pressures of the publishing industry as it was of Hurston’s own “will to adorn.” While her editor, Bertram Lippincott, liked “Negro Tales,” he had in mind something closer to her novel *Jonah’s*

para seu editor no verão de 1934, agora levando o título de *Mulas e Homens*, parecia muito diferente do compêndio bastante convencional de contos populares que Benedict queria publicar no *JAF*.

Em “Contos Negros dos Estados do Golfo”, Hurston seguiu os padrões exigentes da bolsa “científica” de folclore promovida por Ruth Benedict e Franz Boas nas páginas do *JAF*. Ela se manteve escrupulosamente fora da narrativa e havia organizado os contos sem adornos em divisões generalizadas baseadas em seus conteúdos: “Contos de Deus”, “Contos do Pregador”, “Contos dos Animais” e assim por diante. De fato, em uma carta escrita para Boas em 1929 ela redigiu a primeira versão de “Contos Negros” no campo, Hurston assegurou seu mentor que seu manuscrito estaria em conformidade com os seus rigorosos padrões para um coleção de conto popular: “Eu tenho tentado ser tão precisa quanto possível. Manter a maneira de falar da forma mais próxima que eu poderia, escrevendo o que o contador de histórias fala para mim palavra por palavra. Isso depois da história ter sido contada previamente várias vezes, até eu mesma aprendê-la a fim de evitar invadi-la inconscientemente”.²⁰ Todavia, na versão de “Contos Negros” que agora era “*Mulas e Homens*”, o “eu” de Hurston teve de fato “se assomado”, e com uma vingança.

A transformação de “Contos Negros dos Estados do Golfo” em “*Mulas e Homens*” parece mais um resultado das pressões da indústria editorial do que a própria “vontade de enfeitar” de Hurston. Enquanto seu editor, Bertram Lippincott, gostou de “Contos Negros”, ele tinha em mente algo mais próximo do seu romance *Jonah’s Gourd Vine*, e ele a estimulou para fazer uma

Jonas foi publicado em 1934 para aclamação crítica e popular — foi selecionado para o Clube Livro-do-Mês em maio de 1934 — e Hurston usou seu recém-adquirido status como uma autora famosa para negociar um contrato para seu manuscrito folclórico, “Contos Negros”.

²⁰ (N. da A.). Zora Neale Hurston para Franz Boas, 20 de Outubro, 1929, em Kaplan, 150.

Gourd Vine, and he urged her to rework the unadorned version of the tales that Hurston initially sent him to appeal to a more general audience. Hurston accommodated Lippincott by weaving the discrete stories into a first-person narrative that followed the adventures of a folklorist, “Zora,” as she traveled from the relative safety of her “native village” Eatonville into the more uncertain terrains of a rough and frequently violent migrant camp in Polk County.

While Hurston was willing to liven up “Negro Tales,” she was nevertheless concerned that the changes she would have to make to increase the manuscript’s popular appeal might damage her credibility among her colleagues in the small but influential circle of Columbia-trained anthropologists. This anxiety was especially apparent in a letter she wrote to Boas shortly before the publication of *Mules and Men*, requesting that he write an introduction to the book. While Hurston acknowledged that Papa Franz might not want to attach his name to a book that was not strictly “scholarly,” she justified her break with the conventions of academic writing by insisting that she had “inserted the in-between story conversation and business” only after a series of publishers remarked that the original manuscript (“Negro Tales”) was “too monotonous”:

So I hope that the unscientific manner that must be there for the sake of the average reader will not keep you from writing the introduction. It so happens that the conversations and incidents are true. But of course I never would have set them down for scientists to read. I know that the learned societies are interested in the story in many ways that

versão mais sóbria dos contos que Hurston inicialmente lhe enviou, apelando para uma audiência mais ampla. Hurston acomodou-se a Lippincott tecendo histórias discretas em uma narrativa em primeira-pessoa que seguia as aventuras de uma folclorista, “Zora”, enquanto ela viajava desde a relativa segurança de sua “vila nativa” Eatonville para os terrenos mais incertos de um duro e frequentemente violento campo de imigrantes no Condado de Polk²¹.

Embora Hurston estivesse disposta a dar vida a seus “Contos Negros”, ela continuava preocupada que as mudanças que teria que fazer para aumentar o apelo popular do manuscrito poderiam prejudicar sua credibilidade entre seus colegas no pequeno, mas influente, círculo de antropólogos treinados em Columbia. Essa preocupação ficou especialmente evidente na carta que ela escreveu para Boas pouco tempo antes da publicação de “*Mulas e Homens*”, pedindo para que ele escrevesse uma introdução para o livro. Ainda quando Hurston reconhecesse que Papa Franz poderia não querer ter seu nome ligado a um livro que não era estritamente “acadêmico”, ela justificou sua trégua nas convenções de escrita acadêmica insistindo que ela havia “inserido a conversação da história entre-lugares e afins” apenas depois de uma série de publicitários mencionarem que o manuscrito original (“Contos Negros”) era “muito monótono”:

Eu espero que o modo não-científico que deve ter lá por conta do leitor comum não vai fazer você deixar de escrever a introdução. Acontece que as conversações e incidentes são verdadeiros. Mas é óbvio que eu nunca os teria escrito para cientistas lerem. Eu sei que as sociedades instruídas estão interessadas na história de várias formas que jamais interessariam a mente comum. Ele não precisa de estímulo. Mas o homem na rua é diferente.²²

²¹ (N das/os T.). Um dos 67 condados do estado norte-americano da Flórida.

²² (N. da A.). Zora Neale Hurston para Franz Boas, 20 de Agosto, 1934, em Kaplan, 308.

would never interest the average mind. He needs no stimulation. But the man in the street is different.

Boas declined to write a full introduction, but he did agree to write a short and informal forward to the book. Though his contribution no doubt helped to shore up the credibility of the book as a legitimate work of folklore scholarship, it occupied the front matter in an undeniably equivocal mode, framing *Mules and Men* less as an authoritative account of the mores, manners, and history of a bounded culture group than as an important corrective to the tradition of literary appropriations of folktales in the manner of Joel Chandler Harris: “Ever since the time of Uncle Remus, Negro folklore has exerted a strong attraction upon the imagination of the American public. Negro tales, songs, and sayings without end, as well as descriptions of Negro magic and voodoo, have appeared, but in all of them the intimate setting in the social life of the Negro has been given very inadequately.”

Regardless of the care he took to differentiate Hurston’s contribution from the work of Joel Chandler Harris, Boas’s invocation of the Uncle Remus stories must surely have made Hurston wince. In comparing her work to Harris’s, he summoned up the specter of a tradition of literary minstrelsy that

Boas rejeitou escrever uma introdução completa, mas concordou em escrever um prefácio curto e informal para o livro. Embora sua contribuição sem dúvida ajudou a fortalecer a credibilidade do livro como um legítimo trabalho acadêmico de estudos folclóricos, ocupou o assunto principal de um modo inegavelmente equívoco, retratando “*Mulas e Homens*” menos como um relato legítimo dos costumes, maneiras e história de um grupo cultural limitado, do que como um importante corretivo para a tradição das apropriações literárias de contos folclóricos à maneira de Joel Chandler Harris: “Desde o tempo do Tio Remo, o folclore negro tem exercido uma forte atração sobre a imaginação do público norte-americano. Contos de pessoas negras, canções e ditados sem fim, assim como as descrições de magia de negros/as e voodoo, têm aparecido, mas em todos eles, o ambiente íntimo na vida social do Negro foi dado de maneira muito inadequada”²³.

Apesar do cuidado que tomou em diferenciar a contribuição de Hurston do trabalho de Joel Chandler Harris, a invocação das histórias do Tio Remo feita por Boas certamente deve ter feito Hurston estremecer. Ao comparar o trabalho dela com o de Harris, ele convocou o espectro de uma tradição literária de menestrel que assombrava as páginas do texto dela, mesmo ela escrevendo contra isso.²⁴ De fato, as resenhas dos livros se apoiavam

²³ (N. da A.). Franz Boas, Prefácio para Zora Neale Hurston, “*Mulas e Homens*” XVIII-XIX.

²⁴ (N. da A.). Hurston teve que lidar com duas distintas, embora interconectadas, tradições nos usos literários do folclore Negro. De um lado, ela estava atenta à afeição contínua de seu público branco pelos contos de Joel Chandler Harris, um branco sulista que, no final do século XIX, ajudou a popularizar a “tradição de plantação” da escritadialética por meio de reminiscências literárias nostálgicas do velho Sul. Harris criou um narrador negro genial para contar seus contos folclóricos, “Tio Remo”, uma relíquia dos dias de plantação que tinha “nada além das memórias agradáveis da disciplina da escravidão... e todos os preconceitos de classe e orgulho da família que eram o resultado natural do sistema”. Através da voz do Tio Remo, ricamente processada em um dialeto putativamente “autêntico”, Harris ofereceu uma visão da tradição vernacular negra que celebrava simultaneamente sua importância estética e cultural como uma forma cultural, e a implantou como uma apologia ao sistema escravocrata. Por outro lado, a apropriação criativa de informações etnográficas de Hurston, especialmente seu uso artístico das gírias, convocou o trabalho de Paul Lawrence Dunbar e Charles Chestnutt, dois importantes autores afro-americanos, que também usavam o folclore da era pré-guerra como material de pesquisa para sua escrita poética criativa. Nenhum

haunted the pages of her text even as she wrote against it. Indeed reviews of the books consistently followed his lead; while White reviewers generally praised the book for its vivid evocation of an oral tradition disappearing from the modern world, Black reviewers balked at what they considered a too-romantic picture of the South. Indeed, as her biographer Robert Hemenway notes, the publication of *Mules and Men* “marked the start of an extended controversy over the nature and value of [Hurston’s] work.”

Some of Harlem’s leading intellectual figures, including Sterling Brown, who had also done field research in the South, found the vision of Black life presented in *Mules and Men* authentic, but nevertheless incomplete. Brown voiced a critique of the work that was, unfortunately, all too common, “*Mules and Men* should be more bitter,” he wrote; it would then be “nearer the total truth.” Even Alain Locke, the man who had made her two-year research trip possible by arranging her contract with Mason, regretted Hurston’s “lack of social perspective and philosophy” and found her vision of life in the South “too Arcadian.” In the same review Locke noted the trend in African American fiction toward novels of social realism: “Our art is going proletarian,” he commented with just a whiff of regret. “Yesterday it was Beauty at all costs and local color with a vengeance; today, it is Truth by all means and social justice at any price.” Hurston’s melding of vernacular and literary art, it seems, had gone out of fashion among the intellectual elite of Harlem—at the very moment of its greatest success among the general public.

But this reading of Hurston’s work as “apolitical” or as chiefly concerned with “art” to the exclusion of, in Locke’s words, “the framework of contemporary life” seems a limited, even ungenerous view of the complex discursive politics at play in *Mules and Men*. As linguist Keith Walters has

consistentemente na referência de Harris; enquanto os críticos Brancos elogiavam o livro por sua evocação vívida de uma tradição oral em declínio dentro do mundo moderno, críticos negros rejeitaram o que eles consideraram um retrato extremamente romantizado do Sul. Realmente, como observa seu biógrafo Robert Hemenway, a publicação de “*Mulas e Homens*” “marcou o começo de uma controvérsia prolongada sobre a natureza e o valor do trabalho [de Hurston]”.

Algumas das principais figuras intelectuais do Harlem, incluindo Sterling Brown, que também fez pesquisa de campo no Sul, achou autêntica a visão da vida das pessoas Negras representada em “*Mulas e Homens*”, apesar de incompleta. Brown manifestou uma crítica à obra que era, infelizmente, corriqueira, “*Mulas e Homens* deveria ser mais amargo”, escreveu; poderia estar, então “mais próximo da verdade total”²⁵. Até mesmo Alain Locke, o homem que fez a sua viagem de pesquisa de dois anos possível organizando seu contrato com Mason, lamentou a “falta de perspectiva social e de uma filosofia” por parte de Hurston, e achou a visão dela “muito bucólica” a respeito da vida no Sul. Na mesma resenha, Locke observou a tendência em direção a romances de realismo social na ficção afro-norte-americana: “Nossa arte está ficando proletária”, comentou com apenas um sopro de lamento. “Ontem era Beleza a todo custo, e a cor local com altivez; hoje é a Verdade por todos os meios e justiça social a qualquer preço”.²⁶ Parece que a fusão de arte vernacular e literária de Hurston estava fora de moda entre a elite intelectual do Harlem — no exato momento de seu maior sucesso entre o público em geral.

Mas essa leitura do trabalho de Hurston como “apolítico” ou como preocupado principalmente com “arte”, com exclusão de, nas palavras de

dos cânones era completamente confortável para Hurston. Simon Bronner, “Seguindo a Tradição: Folclore no Discurso da Cultura Americana”, 110; ver também Michael Elliot, “O Conceito Cultural: Escrita e Diferença na Era do Realismo”, 61-88.

²⁵ (N. da. A.). Citado em Hemenway, 219.

²⁶ (N. da. A.). Alain Locke, “Rio Profundo, Mar Mais Profundo”, 9.

argued, such critical readings of *Mules and Men* either missed or purposely ignored the “barbed critiques” hidden within her presentation of “the tradition of verbal art of the African American community.” While these critiques, cloaked in the vernacular tradition of “signifyin’,” would have been invisible to White readers (and perhaps even to some of Hurston’s “talented tenth” colleagues in Harlem), they would have been clearly “recognizable by those who read within the traditions that Hurston, a black woman from Eatonville, Florida, knew well and described.” Following Walters’ lead, I would like to suggest that it was through the “in-between story conversation and business” that Hurston was able to articulate a subtle critique of the anthropological establishment and at the same time communicate an entirely new, gendered vision of resistant subjectivity to the “man on the streets.”

Mules and Men follows a narrative trajectory found in both scholarly ethnographic monographs and popular folklore books in that it offers a riveting account of an investigator venturing into alien and dangerous territory. But while Hurston presents *Mules and Men* as a transparent account of her adventures as a folklorist in the Deep South, she also uses the central protagonist of this adventure tale, “Zora, the folklorist” to articulate a vision of native ethnographic practice that calls into question the truthvalue of ethnographic representation itself.

Locke, “a estrutura da vida contemporânea” parece uma visão limitada, até não generosa, da complexa política discursiva em jogo em “*Mulas e Homens*”. Como o linguista Keith Walters argumentou, tais leituras críticas de “*Mulas e Homens*” perderam ou ignoraram propositadamente os “comentários farpados” escondidos em sua apresentação da “tradição da arte verbal da comunidade afro-norte-americana”. Embora essas críticas, camufladas pela tradição vernacular do “significando”²⁷, teriam sido invisíveis para os/as leitores/as brancos/as (e talvez até mesmo para alguns dos “décimos talentosos” colegas de Hurston no Harlem), elas teriam sido claramente “reconhecidas por aqueles que liam dentro das tradições que Hurston, uma mulher negra de Eatonville, Florida, conhecia bem e descrevia”.²⁸ Seguindo as orientações de Walter, eu gostaria de sugerir que foi por meio da “história entre-lugares e afins” que Hurston foi capaz de articular uma crítica sutil ao statu quo antropológico e, ao mesmo tempo, comunicar uma visão totalmente nova do gênero de subjetividade resistente do “homem das ruas”.

“*Mulas e Homens*” segue a trajetória narrativa encontrada em monografias etnográficas acadêmicas e livros populares de folclore, em que oferece um relato fascinante de uma investigadora aventurando-se em um território estranho e perigoso. Mas, embora Hurston apresente “*Mulas e Homens*” como um relato transparente de suas aventuras como folclorista no Extremo-Sul, ela também usa a protagonista central desse conto de aventura, “Zora, a folclorista”, para articular a visão de prática etnográfica nativa que põe em questão o valor da verdade da própria representação etnográfica.

“Pesquisa é curiosidade formalizada. É cutucar e incitar com um propósito”, escreveu ela em “*Rastros de Poeira na Estrada*”; mas curiosidade — “científica” ou de outra forma — é frequentemente indesejável, especialmente quando vem na forma de uma pessoa estranha. Hurston sugere isso em sua

²⁷ (N. das/os T.). No original *signifyin’* (*signifying*) se refere a uma tradição entre os negros americanos de troca de insultos ou vanglorização em forma de jogo.

²⁸ N. da. A. Keith Walters, “‘Ele pode ler o que eu escrevo, mas não pode ler minha mente’: A Vingança de Zora Neale Hurston em *Mulas e Homens*”, 343–345.

“Research is formalized curiosity. It is poking and prodding with a purpose,” she wrote in *Dust Tracks on a Road*; but curiosity—“scientific” or otherwise—is often unwelcome, especially when it comes in the form of a stranger. Hurston suggests as much in her introduction to *Mules and Men*, when she audaciously outlines the different strategies that the Others of anthropology have deployed to resist its intrusive gaze: “The Indian resists curiosity by a stony silence. The Negro offers a feather-bed resistance.” This “feather-bed resistance,” a form of trickster dialogue that masks much more than it reveals, is a tactical act of subversion designed to undermine the production of knowledge about the Other: “The theory behind our tactics: ‘The white man is always trying to know into somebody else’s business. All right, I’ll set something outside the door of my mind for him to play with and handle. He can read my writing but he sho’ can’t read my mind. I’ll put this play toy in his hand, and he will seize it and go away. Then I’ll say my say and sing my song.’”

In this passage Hurston strategically aligns herself with the community whose tactics of resistance she is describing. Her recitation of the “theory” behind “our tactics” (which suggests, through the artful use of colon and quotation marks, an utterance from one of her informants) could, in fact, refer to the material at hand. By bracketing the statement in quotation marks, Hurston distances herself from it, but the reference to “writing” invariably aligns her, as the author of the text, with the tactic and suggests that in *Mules and Men* she is engaging in her own brand of “feather-bed resistance.” Thus while Hurston’s explanation of “feather-bed resistance” works to consolidate her status as a privileged insider and an authoritative speaker on matters of the Black folk, it might also be read as a cautionary note to White readers: take this play toy in your hand, but don’t believe for a minute that you can read the author’s mind.

introdução de “*Mulas e Homens*”, quando ela descreve audaciosamente as diferentes estratégias que os Outros da antropologia adotaram para resistir a seu olhar intrusivo: “Os Indígenas resistem à curiosidade com um silêncio de pedra. Os Negros oferecem uma resistência sutil. Essa resistência ardilosa, na forma de diálogo malandro que mascara muito mais do que revela, é um ato tático de subversão designado para minar a produção de conhecimento sobre o Outro: “A teoria por trás de nossas táticas: ‘O homem branco está sempre tentando saber sobre os negócios de alguém. Tudo bem, vou colocar algo para fora da minha mente para que ele possa brincar e lidar. Ele pode ler o que eu escrevo, mas, por certo não pode ler minha mente. Eu colocarei esse brinquedo em sua mão, e ele irá agarrá-lo e ir embora. Então eu direi o meu dito e cantarei minha canção’”.²⁹

Nessa passagem, Hurston alinha-se estrategicamente com a comunidade cujas táticas de resistência ela está descrevendo. Sua recitação da “teoria” por trás das “nossas táticas” (o que sugere, através do uso astuto de dois pontos e aspas, um enunciado de um dos seus informantes) poderia, de fato, remeter ao material em mãos. Ao colocar entre parênteses a declaração em aspas, Hurston se distancia dela, mas a referência à “escrita” invariavelmente a alinha, como autora do texto, com a tática e sugere que em “*Mulas e Homens*” ela esteja envolvida em sua própria marca de sutil resistência. Portanto, embora a explicação de Hurston a respeito da sutil resistência serve para consolidar seu status como uma informante privilegiada e uma interlocutora autorizada sobre assuntos do povo Negro, também pode ser lida como uma nota de advertência para leitores/as brancos/as: pegue esse brinquedinho em suas mãos, mas não acredite, nem por um minuto, que você pode ler a mente da autora.

Esse jogo duplo — que provoca confiança e suspeita — é clássico da parte de Hurston. Para os/as leitores/as brancos/as, folcloristas e antropólogos/as Boasianos/as é uma declaração de sua autoridade como uma informante, uma folclorista capaz de (nas palavras de Boas) penetrar “através

²⁹ (N. da A.). Hurston, *Mulas e Homens*, 3.

This double play—which provokes both trust and suspicion—is classic Hurston. To White readers, folklorists, and Boasian anthropologists it is a statement of her authority as an insider, a folklorist capable of (in Boas's words) penetrating “through the affected demeanor by which the Negro excludes the White observer effectively from participating in his true inner life.” To Black readers, and even to her informants, it sounds a note of secret solidarity with a writerly wink. Here, Hurston wryly introduces attentive readers not only to her text, but also to a complex dialectical critique of ethnographic meaning making embedded within it.

Critics, especially those who categorize the book as a work of anthropology, have often noted the lack of interpretation or analysis in *Mules and Men*. But this does not mean that the book does not engage in ethnographic theory-making—quite the contrary. What emerges in the “in-between story” of *Mules and Men* is a native ethnographic theory of practice that, like Ella Deloria's “kinship ethnography,” capitalized on the native ethnographer's intimate knowledge of the social and linguistic conventions of her community. Deloria was able to carve out a native ethnographic position as a “keeper of tradition” within her community through her attentiveness to the conventions of exchange and reciprocity among kin. Hurston, like Deloria, eschewed the commonplace tactics of the outsider ethnographer, but in her native ethnographic practice she took a slightly different tack: she chose to establish her authority as a teller of tales within her community through a mode of exchange that involved both mastery of existing folk forms and verbal virtuosity.

These ethnographic tactics are on full display in Hurston's account of how she averts the near failure of her expedition in a labor camp in Polk County, Florida, where, despite every effort to ingratiate herself, she

do comportamento afetado pelo qual o Negro exclui o observador branco efetivamente de participar de sua vida íntima”.³⁰ Para leitores/as negros/as, e até para seus informantes, parece uma nota secreta de solidariedade com uma piscadela. Aqui, Hurston ironicamente introduz leitores atentos não apenas ao seu texto, mas também a uma crítica dialética complexa do significado etnográfico incorporado nele.

Críticos, especialmente aqueles que categorizam o livro como um trabalho de antropologia, têm frequentemente notado a falta de interpretação ou análise em “*Mulas e Homens*”. Mas isso não significa que o livro não se engaja na elaboração de teoria etnográfica — muito pelo contrário. O que emerge na “história entre-lugares” de “*Mulas e Homens*” é a teoria etnográfica nativa de prática que, como a “etnografia de parentesco” de Ella Deloria, aproveitou o conhecimento íntimo da etnógrafa nativa a respeito das convenções sociais e linguísticas de sua comunidade. Deloria era capaz de esculpir uma posição etnográfica nativa como uma “guardiã da tradição” dentro de sua comunidade através de sua atenção às convenções de troca e reciprocidade entre parentes. Hurston, assim como Deloria, evitou as táticas comuns do etnólogo forasteiro, mas em sua experiência etnográfica nativa tomou uma conduta ligeiramente diferente: ela escolheu estabelecer sua autoridade como contadora de contos dentro de sua comunidade através de um modo de troca que envolveu o domínio das formas folclóricas existentes e o virtuosismo verbal.

Essas táticas etnográficas estão em exibição completa no relato de Hurston de como ela evita a próxima falha em sua expedição no campo de trabalho no Condado de Polk, Flórida, onde, apesar de todo esforço para agradar a si mesma, ela encontra um muro de reserva angustiante. Enquanto os homens do campo cautelosamente “examinam a nova adição aos quarteirões”, eles, no entanto, afastam suspeitosamente suas proposições amigáveis. Mais tarde, um de seus informantes, Cliffert Ulmer, revela que os

³⁰ (N. da A.). Franz Boas, Prefácio para *Mulas e Homens*, XIII.

encounters a distressing wall of reserve. While the men of the camp cautiously “look over the new addition to the quarters,” they nevertheless suspiciously fend off her friendly overtures. Later, one of her informants, Cliffert Ulmer, reveals that the men suspect Hurston is a “revenue officer or a detective of some kind” because of her new Chevrolet. “The car made me look too prosperous. So they set me aside as different. And since most of them were fugitives from justice or had done plenty of time, a detective was just the last thing they felt they needed on the ‘job’.” Another thing that sets Hurston apart is her physical appearance. “I mentally cursed the \$12.74 dress from Macy’s that I had on among all the \$1.98 mail-order dresses. . . . I did look different and resolved to fix all that no later than the next morning.”

Hurston responds to her outsider status in two ways. First, “to convince the ‘job’ that [she] was not ‘an enemy in the person of the law,’” she invents an identity for herself that can account for her fancy clothes and her big car, claiming that she too is a “fugitive from justice,” a bootlegger wanted in Jacksonville and Miami. Then, to prove that she was “their kind,” Hurston offers a sampling of her own verbal virtuosity in the form of a classic work song, “John Henry.” Here, Hurston’s vision of ethnographic research as aesthetic exchange emerges most vividly. “I strolled over to James Presley and asked him if he knew how to play [John Henry]. . . . ‘Ah’ll play it if you sing it,’ he countered. So he played and I started to sing the verses I knew. They put me on the table and everybody urged me to spread my jenk, so I did the best I could. Joe Willard knew two verses and sang them. Eugene Oliver knew one; Big Sweet knew one. And how James Presley can make his box cry out

homens suspeitam que Hurston é uma “oficial da Receita ou uma detetive de algum tipo” por conta do seu novo Chevrolet. “O carro me fez parecer muito rica. Então eles me deixaram de lado como diferente. E desde que a maioria deles era de pessoas fugitivas da justiça ou passaram por ali várias vezes, uma detetive era justamente o que eles menos sentiam precisar no ‘trabalho’”.³¹ Uma outra coisa que deixa Hurston de lado é a sua aparência física. “Eu amaldiçoei mentalmente o vestido de \$12.74 dólares da Macy’s³² que eu tinha no meio dos vestidos de \$1.98 pedidos pelo correio. . . . Eu parecia diferente, e resolvi consertar tudo isso não mais tarde do que a próxima manhã”³³.

Hurston responde ao seu status de forasteira de duas formas. A primeira, “convencer o ‘trabalho’ que [ela] não era ‘uma inimiga da lei em pessoa’”, ela inventa uma identidade para si que pode explicar a suas roupas chique e seu grande carro, afirmando que ela também é uma “fugitiva da justiça”, uma contrabandista procurada em Jacksonville e Miami. Então, para provar que ela era do “tipo deles”, Hurston ofereceu uma amostra de sua própria virtuosidade verbal na forma de uma música clássica de trabalho, “John Henry”. Aqui, a visão de Hurston de pesquisa etnográfica como uma troca estética emerge mais vividamente. “Eu passei por James Presley e o perguntei se ele sabia como toca [John Henry].... ‘Vou tocar se você cantar’, ele rebateu. Então ele tocou e eu comecei a cantar os versos que sabia. Eles me botaram em uma mesa e todo mundo me pediu para mostrar o que sei fazer, então eu fiz o melhor que pude. Joe Willard sabia dois versos e os cantou. Eugene Oliver sabia um; Big Sweet sabia um. E como James Presley pode fazer sua caixa soar no acompanhamento!”³⁴ Essa cena relembra dos relatos de tirar o fôlego de Hurston em sua correspondência com Langston Hughes de tantas trocas durante sua viagem de pesquisa no final dos anos 1920. Naqueles dias

³¹ (N. da A.). Hurston, “Mulas e Homens”, 60–61.

³² N. das/os T. Loja norte-americana de departamentos fundada em 1858 em Nova Iorque por Rowland Hussey Macy.

³³ (N. da A.). Hurston, “Mulas e Homens”, 63.

³⁴ (N. da A.). Hurston, “Mulas e Homens”, 65.

accompaniment!”. This scene recalls Hurston’s breathless accounts in her correspondence with Langston Hughes of such exchanges during her research trip in the late 1920s. In those heady days, Hurston had recited Hughes’s poetry to ease her way into the rough society of the work camps and lumber mills she visited, initiating an artistic exchange that seemed to open up endless possibilities for Black art. In this account, Hughes’s poetry fades from view, replaced by a traditional work song, “John Henry.”

Hurston’s elision of Hughes’s poetry suggests either a lack of generosity or, more likely, an unwillingness to take the theoretical and methodological implications of her practice to their final, most challenging conclusion. In the 1930s, folklore scholarship, whether literary or anthropological in orientation, was understood as a practice of recovery, not exchange. And while Hurston clearly wished to disrupt the power relations invoked in this vision of ethnographic practice, she was not as willing to challenge the notions of authenticity that lay at the heart of it.

Regardless of this key omission, the anecdote makes clear the ways in which Hurston, as folklorist, strategically mobilized key signifiers of authority and authenticity from within her community of informants to open up an ethnographic exchange with them. In the first case, she tells her own “big ole lie”—that she is a bootlegger on the run—in order to explain her mobility (the car) and her cosmopolitan appearance (the \$12.74 Macy’s dress). In the second case, she offers her own verbal artistry—singing a few stanzas of “John Henry”—in an effort to prove that she has the skills and the knowledge to enter into an equal aesthetic exchange with them. Tellingly, Hurston does not maintain the charade. Once she has established a trusting and reciprocal relationship with the people of Polk County, she reveals her true intentions: “After that I got confidential and told them all what I wanted. At first they couldn’t conceive of anybody wanting to put down ‘lies.’ But when I got the

inebriantes, Hurston recitou a poesia de Hughes para facilitar seu caminho para a dura sociedade dos campos de trabalho e serrarias que ela visitou, iniciando uma troca artística que pareceu abrir infinitas possibilidades para a arte Negra —Nesse relato, a poesia de Hughes desaparece de vista, substituída por uma tradicional canção de trabalho, “John Henry”.

A elisão de Hurston da poesia de Hughes sugere ou a falta de generosidade ou, mais provavelmente, uma falta de vontade para tomar as implicações teóricas e metodológicas de sua prática até a sua conclusão final e mais desafiadora. Nos anos 1930, o conhecimento de folclore, seja de orientação literária ou antropológica, era entendido como uma prática de resgate, não de troca. E embora Hurston claramente desejasse romper as relações de poder invocadas nessa visão da prática etnográfica, ela não estava tão disposta a desafiar as noções de autenticidade que se encontravam no cerne disso.

Apesar dessa omissão importante, a anedota deixa claro as formas nas quais Hurston, como folclorista, mobilizou estrategicamente significantes chaves de autoridade e autenticidade de dentro da comunidade de informantes para abrir uma troca etnográfica com eles. No primeiro caso, ela conta sua própria “grandiosa mentira” — que ela é uma contrabandista em fuga — para explicar sua mobilidade (o carro) e sua aparência cosmopolita (o vestido de \$12.74 dólares da Macy’s). No segundo caso, ela oferece sua própria maestria verbal — cantando algumas estrofes de “John Henry” — em um esforço para provar que ela tinha as habilidades e o conhecimento para entrar em uma troca estética horizontal com eles. Surpreendentemente, Hurston não mantém a charada. Uma vez que ela estabeleceu uma relação de confiança e reciprocidade com as pessoas do Condado de Polk, ela revela suas verdadeiras intenções: “Depois disso, tornei de confiança e contei tudo o que eles queriam. No início, eles não conseguiam conceber alguém que queria contar ‘lorotas’. Mas então tive a ideia de realizarmos um concurso de lorotas e publicamos os avisos na agência dos Correios e no comissário. Eu dei quatro prêmios e alguma mentira estava feita”.

idea over we held a lying contest and posted the notices at the Post Office and the commissary. I gave four prizes and some tall lying was done.”

Hurston does not offer readers a description of the contest that she took such great pains to bring about; instead the narrative veers into an account of the stories she collected in her less formal interactions with the men and women of Polk County as they made love and war. Indeed, unlike “Negro Tales from the Gulf States,” which presents a series of stories unburdened by the context in which they were given, in *Mules and Men*, Hurston embeds the stories she collected in Polk County within an ongoing drama of community conflict. Cheryl Wall has noted how this innovation—the presentation of folklore embedded in a context of conflict and contradiction—enabled Hurston to explore the ideological limits of folk knowledge and folk performance, particularly with respect to gender. As Wall observes, “What becomes clear in *Mules and Men* is the extent to which the most highly regarded types of performance in Afro-American culture, storytelling and sermonizing, for example, are in the main the province of men.”

Hurston could not have missed the erasure of Black women as interlocutors in the various collections of folktales and work songs that she read in preparation for her research. She was also no doubt keenly aware that to merely transcribe the folk forms that were, in Wall’s words, the “province of men”—sermons, folktales, work songs, the blues—might replicate the erasure of Black women, and in some cases, their outright demonization. Indeed, in her essay “Characteristics of Negro Expression,” published just a year before *Mules and Men*, Hurston herself remarked on the demonization of Black women in vernacular cultural forms, particularly in song, but noted as well that “the black gal is still in power, men are still cutting and shooting their way to her pillow.” How she went about demonstrating the “black gal’s” power was through a vivid evocation of the context in which it was articulated:

Hurston não oferece aos/às leitores/as uma descrição do concurso que ela se esforçou ao máximo para realizar; ao invés disso, a narrativa passa a relatar as histórias que ela coletou em suas interações menos formais com os homens e mulheres do Condado de Polk, enquanto faziam amor e guerra. De fato, ao contrário de “Contos Negros dos Estados do Golfo”, que apresenta uma série de histórias que não são sobrecarregadas pelo contexto no qual elas foram dadas, em “*Mulas e Homens*” Hurston incorpora as histórias que coletou em Polk County em um drama contínuo de conflito comunitário. Cheryl Wall observou como essa inovação — a apresentação do folclore inserido em um contexto de conflito e contradição — permitiu Hurston explorar os limites ideológicos do conhecimento e performance folclóricos, particularmente com respeito ao gênero. Como observa Wall, “O que se torna nítido em ‘*Mulas e Homens*’ é o quanto os tipos de atuação mais respeitados na cultura afro-americana, tais como contar histórias e pronunciar sermões; por exemplo, estão principalmente no território dos homens”.

Hurston não poderia ter perdido o apagamento de mulheres negras como interlocutoras nas várias coleções de contos folclóricos e canções de trabalho que ela leu na preparação para sua pesquisa. Ela também estava, sem dúvidas, bastante consciente que para meramente transcrever as formas populares que eram, nas palavras de Wall, o “território dos homens” — sermões, contos folclóricos, canções de trabalho, o blues — deveria replicar o apagamento de mulheres negras e, em alguns casos, sua demonização total. De fato, em seu ensaio *Characteristics of Negro Expression*, publicado apenas um ano antes de *Mulas e Homens*, a própria Hurston observou a demonização de mulheres negras nas formas vernáculas culturais, principalmente em canções, mas observou também que “a garota negra ainda está no poder, os homens continuam atirando para o travesseiro dela”. Como ela demonstrou o poder da “garota negra” foi através de uma evocação vívida do contexto no qual foi articulado: nas brincadeiras, brigas e insultos através dos quais as normas da comunidade são negociadas. Como Ella Deloria, Hurston prestou bastante atenção às vozes que haviam sido relegadas às margens dos textos masculinos.

in the playful banter, arguments, and insults through which community norms are negotiated. Like Ella Deloria, Hurston paid close attention to the voices that had been relegated to the margins of male texts.

In this manner, Hurston's "in-between story" allows for a counternostalgic vision of African American folk culture, represented in *Mules and Men* as an arena of conflict where differences of social class, race, and particularly gender are displayed and negotiated through verbal performance. From Joe Clarke's store porch to the swamps of Polk County, women insert themselves into this narrative by contesting the visions of history, culture, sexuality, and power offered in the tales men tell. Hurston sets the stage for this contentious vision of community in her account of a raucous session of storytelling on Joe Clark's porch. The session is intermittently disrupted by disagreements between two of the primary interlocutors, Gold and Gene, who argue over a variety of themes raised by the stories that are shared. George Thomas, another storyteller, finally intervenes to put a stop to their verbal sparring. "Don't you know you can't git the best of no woman in de talkin' game?" he chidingly reminds Gene. "Her tongue is all de weapon a woman got. . . . She could have had mo' sense but she told God no, she'd ruther take it out in the hips. So God gave her her ruthers. She got plenty hips, plenty mouf and no brains."

Hearing this, Mathilda Mosely comes to the defense of her sex, reminding the men that "women's is got sense too . . . But they got too much sense to go 'round braggin' about it like y'all do. De lady people always got de advantage of mens because God fixed it dat way." To support her contention, Mathilda tells a story about how in "de very first days" God made woman just as strong as man. But because "neither one could whip de other one" they were constantly locked in struggle. Finally, man makes a plea to God to make

Desta maneira, a "história entre-lugares" de Hurston permite uma visão contra-nostálgica da cultura popular afro-norte-americana, representada em *"Mulas e Homens"* como uma arena de conflito onde diferenças de classe social, raça, e, principalmente, gênero são expostas e negociadas através da performance verbal. Do balcão da loja do Joe Clarke aos pântanos do Condado de Polk, as mulheres se inserem nessa narrativa contestando as visões de história, cultura, sexualidade e poder oferecidas nos contos que os homens contam. Hurston prepara o terreno para essa visão contenciosa da comunidade em seu relato de uma sessão estridente de contação de histórias na varanda de Joe Clark. A sessão é interrompida intermitentemente por discordâncias entre dois dos principais interlocutores, Gold e Gene, que argumentam sobre uma variedade de temas levantados pelas histórias que são compartilhadas. George Thomas, outro contador de histórias, finalmente intervém para acabar na disputa verbal deles. "Você não sabe que não pode tirar o melhor de nenhuma mulher no jogo da conversa?", ele lembra, repreendendo Gene. "Sua língua é a única arma que uma mulher tem... Ela poderia ter tido mais senso, mas ela disse a Deus que não, ela preferiria tirar nos quadris. Então Deus deu a ela suas preferências. Ela ganhou bastante quadril, bastante boca e nenhum miolo."

Ouvindo isso, Mathilda Mosely vem em defesa do seu sexo, lembrando aos homens que "mulheres também têm senso... mas elas têm muito senso para sair por aí se gabando sobre isso como todos vocês fazem. A senhora sempre teve a vantagem sobre os homens, pois Deus consertou dessa forma". Para apoiar sua contenção, Mathilda conta a história sobre como nos "primeiros dias" Deus fez a mulher tão forte quanto o homem. Mas porque "nenhum poderia ganhar do outro", eles estavam constantemente travados numa luta. Finalmente, o homem faz um apelo a Deus para torná-lo mais forte do que a mulher, para que possa administrar melhor seus assuntos na terra. Deus concede seu pedido, e quando o homem retorna à terra, ele domina a mulher dizendo a ela, "Desde que você me obedeça, serei bom para você, mas toda vez que você recuar, vou colocar muita madeira nas costas e muita água

him stronger than woman so that he can better manage his affairs on earth. God grants his request, and when man returns to earth, he lords it over woman telling her, “Long as you obey me, Ah’ll be good to yuh, but every time yuh rear up Ah’m gointer put plenty wood on yo’ back and plenty water in yo’ eyes.” Finding this situation intolerable, woman makes her own visit to Heaven and asks God to give her as much strength as man. But God is unable to restore her to equality with man owing to a technicality. He explains to woman that He cannot rescind what He has already freely given: “Ah give him mo’ strength than you and no matter how much Ah give you, he’ll have mo’.”

Infuriated, woman goes directly to the devil, who cagily advises her to return to Heaven and ask God for “dat bunch of keys hangin’ by de mantelpiece. Then you bring ’em to me and Ah’ll show you what to do wid ’em.” The woman asks God for the keys and hurries back to the devil who informs her that the keys

have mo’ power in ’em than all de strength de man kin ever git if you handle ’em right. . . . Now dis first big key is to de do’ of de kitchen, and you know a man always favors his stomach. Dis second one is de key to de bedroom and he don’t like to be shut out from dat neither and dis last key is de key to de cradle and he don’t want to be cut off from his generations at all. So now you take dese keys and go lock up everything and wait till he come to you. Then don’t unlock nothin’ until he use his strength for yo’ benefit and yo’ desires.

Relieved to finally have the keys to power over man, woman thanks the devil, telling him, “If it wasn’t for you, Lawd knows what us po’ women folks would do.” When man discovers that he no longer has access to his “vittles,” bed, and generations, he submits himself to woman and she opens the doors—provisionally—providing that man “mortgage his strength to her to live.”

nos olhos”. Achando essa situação intolerável, a mulher faz sua própria visita ao céu e pede a Deus que lhe dê tanta força quanto ao homem. Mas Deus é incapaz de restaurá-la à igualdade com o homem devido a um detalhe técnico. Ele explica para a mulher que Ele não pode revogar o que Ele já deu livremente: “Eu dei a ele mais força do que a você, e não importa o quanto eu te dê, ele terá mais”.

Furiosa, a mulher vai diretamente ao diabo, que cautelosamente a aconselha a retornar ao Céu e perguntar a Deus sobre “aquele monte de chaves penduradas na lareira. Então você as traz para mim, e eu te mostrarei o que fazer com elas”. A mulher pergunta a Deus sobre as chaves e corre de volta para o diabo, que informa que as chaves

têm mais poder nelas do que toda a força que o homem poderia conseguir se você segurá-las direito.... Agora, essa primeira grande chave é para os afazeres da cozinha, e você sabe como um homem sempre favorece seu estômago. Essa segunda é a chave para o quarto, e ele não gosta de ser impedido disso também, e essa última é a chave para o berço, e ele não quer ser separado de sua geração. Então, agora você vai pegar essas chaves e vai fechar tudo e esperar que ele venha até você. Portanto, não abra nada até ele usar a força dele para o seu benefício e os seus desejos.

Aliviada por finalmente ter as chaves do poder sobre o homem, a mulher agradece ao diabo, dizendo-o, “Se não fosse por você, Deus sabe o que nós, pobres mulheres, iríamos fazer”. Quando o homem descobre que ele não tem mais acesso a seus “mantimentos”, cama e gerações, ele se submete à mulher e ela abre as portas — provisoriamente — contanto que o homem “hipoteque sua força para ela viver”. Mathilda termina seu relato das origens do poder feminino triunfantemente: “E esse é o porquê que o homem faz e a mulher pega. Vocês homens continuam se gabando sobre sua força enquanto a

Mathilda ends her account of the origins of female power triumphantly: “And dat’s why de man makes and de woman takes. You men is still braggin’ ’bout yo’ strength and de woman is sittin’ on de keys and lettin’ you blow off till she git ready to put de bridle on you.”

This story, with its revelation of the “truth” behind man’s seemingly greater power on earth and its recuperation of the domestic sphere as a locus of feminine power over men, offers an apt metaphor for the situation of women in Hurston’s Eatonville. But for all of its ironic reversals and subversive intimations, the folktale relies on a vision of power and gender relations organized along strictly patriarchal and heteronormative lines. As Cheryl Wall has astutely observed, the resistance offered by Mathilda Mosely in her story of the origins of female power is ultimately “passive” in that it does not propose new visions of power that operate outside of the narrow confines of “vittles” and reproduction. Indeed, Hurston must cross the line into Polk County, a place populated by marginal characters from across the South—fugitives from the law, seasonal workers, and vagrants—to find women who really flout conventional gender norms.

It is in Polk County that the folklorist discovers “Big Sweet,” a woman who gives voice to an outlaw form of femininity apparently the norm in Polk County, where “Negro women” are occasionally “punished for killing men, but only if they exceed the quota.” In Polk County Big Sweet reigns supreme, setting the terms for her sexual relationships with men, fighting other women when they threaten to breach those terms, and even challenging White bosses when they get in her way. When her lover, Joe Willard, complains about her tagging along for their fishing trip with Hurston, Big Sweet smartly responds: “Lemme tell you something, any time Ah shack up wid any man Ah gives myself de privilege to go wherever he might be, night or day. Ah got de law in my mouth.” Big Sweet’s power is not confined to regulating the behavior of the men in her life. She also contests White supremacy in the form of the “Quarters Boss,” who vainly attempts to prevent her from beating her chief

mulher está sentada sobre as chaves, deixando vocês explodindo até ela ficar pronta para botar o freio em vocês”.

Essa história, com sua revelação da “verdade” por trás do poder aparentemente maior do homem sobre a terra e sua recuperação da esfera doméstica como um local do poder feminino sobre os homens, oferece uma metáfora apropriada para a situação das mulheres na Eatonville de Hurston. Mas, apesar de todas as suas reversões irônicas e intimações subversivas, o conto folclórico baseia-se em uma visão de poder e relações de gênero organizadas em linhas estritamente patriarcais e heteronormativas. Assim como Cheryl Wall observou astutamente, a resistência oferecida por Mathilda Mosely em sua história das origens do poder feminino é “passiva”, na medida em que não propõe novas visões de poder que opera fora dos estreitos limites de “mantimentos” e reprodução. De fato, Hurston deve cruzar a linha para o Condado de Polk, um lugar povoado por personagens marginais vindos do Sul — fugitivos da lei, trabalhadores sazonais e vagabundos — para encontrar mulheres que realmente desprezam as normas convencionais de gênero.

É no Condado de Polk que a folclorista descobre *Big Sweet*, uma mulher que dá voz a uma forma ilegal de feminilidade, aparentemente a norma no Condado de Polk, onde “mulheres Negras” são ocasionalmente “punidas por matarem homens, mas só se elas excederem a cota”. No Condado de Polk, *Big Sweet* reina suprema, ditando os termos para suas relações sexuais com homens, brigando com outras mulheres quando elas ameaçam violar esses termos, e até mesmo desafiando chefões brancos quando eles se metem em seu caminho. Quando seu amante, Joe Willard, reclama da marcação dela para a sua viagem de pesca com Hurston, Big Sweet responde espertamente: “Deixe-me te falar uma coisa, *toda* vez que eu me interessar por um homem eu me dou o privilégio de ir onde quer que ele esteja, noite ou dia. Eu tenho a lei em meus lábios”. O poder de *Big Sweet* não é limitado a regular o comportamento dos homens em sua vida. Ela também contesta a supremacia branca na forma de “Chefe dos Quarteirões”, que tenta em vão impedi-la de

rival, Ella Wall: “Ah’ll kill her, law or no law. Don’t you touch me, white folks!”

Taking the “law in her mouth,” Big Sweet gives Hurston an affectionate nickname, “Little Bit,” and becomes her guide, protector, and sometime informant in the dangerous domain of Polk County. As such, she plays a role in the narrative of *Mules and Men* that astute readers of anthropology and folklore texts might recognize as not entirely unconventional. Indeed, the trope of the “trustworthy native guide” cropped up quite frequently in folklore books of the period. But living up to her name, Big Sweet exceeds the boundaries that confine such conventional figures in other works of ethnographic fiction. As Joe Willard remarks after her confrontation with the Quarters Boss, she is a “whole woman and half a man,” a personage of almost mythical strength and ability.

Indeed, her struggle with her rival, the infamous Ella Wall—a figure drawn directly from the blues songs that Hurston collected on her various folklore trips—places Big Sweet in the league of culture heroes like John Henry. In her victory over Ella Wall, Big Sweet replaces the sexualized blues persona articulated in male blues forms with an image of articulate female power that contests both gender and racial supremacy, an image that seems drawn from real-life blues women of Hurston’s generation, like her friend Bessie Smith. In her characterization of Big Sweet, Hurston, true to form, deploys the high-culture tools of ethnography and literature to generate an entirely new folkloric form. Like Bessie Smith, Big Sweet is a female culture hero in a male-centered tradition that all too often relegated women to objects of lust or scorn. In this way, Hurston’s “in-between story” opens the ground for a complex multidirectional critique of culture—both high and low. While it registers a subtle deconstruction of anthropology—its presumptions of objectivity, its will to knowledge about the Other—Hurston’s narrative also

bater na sua principal rival, Ella Wall: “Eu vou matá-la, com ou sem lei. Não me toquem, seus brancos!”.

Tomando a “lei em seus lábios”, *Big Sweet* dá a Hurston um apelido carinhoso, *Little Bit*, e se torna sua guia, protetora e, às vezes, informante no perigoso domínio do Condado de Polk. Como tal, ela desempenha um papel na narrativa de *Mulas e Homens* que os leitores astutos de textos de antropologia e folclore podem reconhecer como não totalmente não convencional. De fato, o tropo do “guia nativo confiável” surgiu frequentemente nos livros de folclore da época. Mas, fazendo jus a seu nome, *Big Sweet* excede as fronteiras que limitam figuras convencionais em outros trabalhos de ficção etnográfica. Como Joe Willard comenta após o confronto dela com o Chefe dos Quarteirões, ela é uma “mulher completa e metade de um homem”, uma personagem de força e habilidade quase míticas.

De fato, sua luta com sua rival, a infame Ella Wall— uma figura desenhada diretamente das canções de blues que Hurston coletou em suas várias viagens folclóricas — coloca *Big Sweet* na liga de heróis culturais como John Henry. Na sua vitória sobre Ella Wall, *Big Sweet* substitui a persona do blues sexualizada articulada nas formas masculinas do blues por uma imagem do poder feminino articulado que contesta a supremacia racial e de gênero, uma imagem que parece desenhada das mulheres reais do blues da geração de Hurston, como sua amiga Bessie Smith. Em sua caracterização de *Big Sweet*, Hurston, fiel à forma, emprega as ferramentas letradas da etnografia e da literatura para gerar uma forma folclórica inteiramente nova. Como Bessie Smith, Big Sweet é uma heroína cultural em uma tradição centrada no homem que muitas vezes relegava às mulheres a objetos de luxúria ou desprezo. Dessa forma, a “história intermediária” de Hurston abre o terreno para uma crítica multidirecional complexa da cultura — alta e baixa. Enquanto registra uma sutil desconstrução da antropologia — suas presunções de objetividade, sua vontade de conhecer o Outro — a narrativa de Hurston também dá voz às mulheres em seu texto, desvalorizadas tanto no conhecimento do folclore

gives voice to women in her text, devalued both in dominant folklore scholarship on African Americans and within the very folk culture she studied.

Like Ella Deloria, Hurston understood that the production of knowledge was never a completely objective process. In a social system characterized by asymmetrical relations of power based on class, race, gender, and sexuality, the production of knowledge was an inherently political act that had real material effects on both institutions and subjects. In Hurston's case, however, it was not anthropology but folklore that constituted the primary terrain of struggle over the politics of knowledge production. To an extent this difference may be attributed to the conceptual limitations of Boasian anthropology, which for the most part neglected the study of Black culture in the United States. But Hurston's interest in folklore was also due to the aesthetic revolution happening at Columbia's doorstep and to the importance that writers like James Weldon Johnson, Sterling Brown, Langston Hughes, and Hurston herself accorded to the recuperation of Black cultural forms. They and others in their intellectual milieu understood that White appropriations of Black folklore had constituted a tradition of ethnographic meaning making that functioned, in Sterling Brown's words, as a "handmaiden to social policy." And, Hurston, like so many of her Harlem contemporaries turned to folklore to revise its racist codes of meaning and to recuperate the artistic ingenuity of the "Negro farthest down" as a source of artistic inspiration.

Hurston was also clearly aware of the ways in which both dominant and counterhegemonic recuperations of Black folklore erased the agency and artistic ingenuity of Black women, either by relegating them and their stories to the margins of folklore or by casting them as beasts of burden or objects of erotic desire. In *Mules and Men* Hurston responded to this multiply layered

dominante sobre as/os afro-norte-americanas/os quanto na própria cultura popular que estudou.

Como Ella Deloria, Hurston entendeu que a produção de conhecimento nunca era um processo completamente objetivo. Em um sistema social caracterizado por relações assimétricas de poder baseadas em classe, raça, gênero e sexualidade, a produção de conhecimento era um ato inerentemente político que tinha efeitos materiais reais tanto em instituições e sujeitos. No caso de Hurston, entretanto, não era antropologia, mas folclore que constituiu o terreno principal da luta sobre as políticas de produção de conhecimento. Até certo ponto, essa diferença pode ser atribuída às limitações conceituais da antropologia boasiana, que em grande parte negligenciaram o estudo da cultura negra nos Estados Unidos. Mas o interesse de Hurston pelo folclore também se deveu à revolução estética que acontecia à porta de Columbia e à importância que escritores como James Weldon Johnson, Sterling Brown, Langston Hughes e a própria Hurston concederam à recuperação das formas culturais negras. Eles e outros em seu meio intelectual entenderam que as apropriações brancas do folclore Negro haviam constituído uma tradição de significado etnográfico, que funcionava, nas palavras de Sterling Brown, como uma "serva da política social". E, Hurston, como muitos de seus contemporâneos do Harlem, se voltou para o folclore para revisar seus códigos racistas de significado e recuperar a engenhosidade artística dos "Negros do interior profundo" como fonte de inspiração artística.

Hurston também estava nitidamente ciente das maneiras pelas quais as recuperações dominantes e contra-hegemônicas do folclore Negro apagaram a agência e a engenhosidade artística das mulheres Negras, relegando-as e suas histórias às margens do folclore ou lançando-as como bestas de carga ou objetos de desejo erótico. Em "*Mulas e Homens*", Hurston respondeu a esse apagamento discursivo em várias camadas ao "significar"³⁵ nele com gestos retóricos inteligentes — observe o apagamento de gênero implícito no título

³⁵ (N. da/o R.). Novamente, relacionado a *signifying*.

discursive erasure by “signifyin” on it with clever rhetorical gestures—notice the gendered erasure implicit in her chosen title— and by exploring the ways in which Black women contested patriarchal power and expressed their artistic ingenuity through verbal play and “talking back.” But she also signified on the ideological limits of the aesthetic revolution proposed by younger Negro artists by creating her own folk hero, a “whole woman and half a man” who could take on not only any man or woman in her own community, but also White supremacy itself. The singular Big Sweet and the questing folklorist who brought her voice to the public stand together at the center of the first half of *Mules and Men*, grounding the text in an erased tradition of female creativity, consciousness, and strength that we miss deeply once “Zora, the folklorist” moves on to New Orleans. Hurston returned to this terrain in her novel *Their Eyes Were Watching God*, placing at its narrative center a female storytelling persona who would meld the questing desire of the folklorist with the verbal virtuosity of her trusty companion, Big Sweet.

escolhido — e explorando as maneiras pelas quais as mulheres Negras contestavam o poder patriarcal e expressavam sua engenhosidade artística por meio de brincadeiras verbais e “conversas”³⁶. Mas ela também se referiu aos limites ideológicos da revolução estética proposta pelos jovens artistas Negros, criando sua própria heroína popular, uma “mulher completa e metade de um homem” que poderia assumir não apenas qualquer homem ou mulher em sua própria comunidade, mas também à própria supremacia branca. A singular *Big Sweet* e a pesquisadora folclórica que trouxe sua voz ao público estão juntas no centro da primeira metade de “*Mulas e Homens*”, fundamentando o texto em uma tradição apagada de criatividade, consciência e força femininas, das quais sentimos falta profundamente uma vez que “Zora, a folclorista” segue para Nova Orleans. Hurston retornou a esse terreno em seu romance “*Seus olhos viam Deus*”, colocando em seu centro narrativo uma personagem feminina contadora de histórias que fundiria o desejo de busca da folclorista com o virtuosismo verbal de sua fiel companheira, *Big Sweet*.

³⁶ (N. das/os T.). No original “*talking back*”.



(“Escreva, Zora! Escreva!”, Sara Oliveira, 2021)