



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**ANNEMEIRE ARAÚJO DE LIMA**

**O DRAMA DE SUZAN-LORI PARKS E OUTRAS PRÁTICAS SOCIAIS:**

Leituras e reflexões políticas de uma poética que repete e revisa

**BRASÍLIA**

**2022**

**ANNEMEIRE ARAÚJO DE LIMA**

**O DRAMA DE SUZAN-LORI PARKS E OUTRAS PRÁTICAS SOCIAIS:**

Leituras e reflexões políticas de uma poética que repete e revisa

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Outras Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis.

**BRASÍLIA  
2022**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA613d Araújo de Lima, Annemeire  
O DRAMA DE SUZAN-LORI PARKS E OUTRAS PRÁTICAS SOCIAIS:  
Leituras e reflexões políticas de uma poética que repete e  
revisa. / Annemeire Araújo de Lima; orientador M<sup>a</sup> da Glória  
Magalhães dos Reis. -- Brasília, 2022.  
226 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura e Práticas Sociais. 2. Literatura  
Dramática Contemporânea. 3. O drama de Suzan-Lori Parks. 4.  
Repetition & Revision. 5. Interpretação Política de Escrito  
Poético. I. Magalhães dos Reis, M<sup>a</sup> da Glória , orient. II.  
Título.

## **ANNEMEIRE ARAÚJO DE LIMA**

### **O DRAMA DE SUZAN-LORI PARKS E OUTRAS PRÁTICAS SOCIAIS:**

Leituras e reflexões políticas de uma poética que repete e revisa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Data de defesa: 08 de março de 2022.

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães  
dos Reis (Presidente)

---

Profa. Dra. Alinne Balduino Pires  
Fernandes (UFSC)

---

Prof. Dr. Lajosy Silva (UFAM)

---

Profa. Dra. Norma Diana Hamilton (UnB  
LET)

---

Profa. Dra. Roberta Cantarela (Suplente)

Brasília  
2022

*Aos meus três avós, Antônia, Demétrio e Izete, que se despediram deste plano ao longo dos últimos cinco anos, mas têm vida eterna na memória do meu coração.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela capacidade de existir e interagir com vários mundos, incluindo os da Literatura.

Aos meus pais Mary e Mario, pelo amor de uma vida inteira. Ao meu irmão e demais familiares, pela paciência nos momentos de insegurança e reclusão para as leituras.

Aos Professores da UFAM e da UnB que pensaram e realizam o DINTER/2018, por sua generosidade e empenho em tornarem realidade para mim o desejo que um dia também foi deles.

À Secretaria Municipal de Educação de Manaus, pela liberação sem impor entraves e pela contribuição financeira com minha formação continuada.

À Glória Magalhães, pela amizade constante, pela parceria enriquecedora durante os quatro anos de pesquisa e pelo convite à uma experiência maravilhosa com o teatro.

Ao amigo Fábio Machado, pelo apoio moral e logístico em muitas etapas desses quatro anos de desafio.

Aos Colegas Pesquisadores do grupo LEDRAC/UnB, em especial Rachel Lourenço, João Vicente Neto e ao Jorge Morais, pelas trocas, traduções e sugestões que fizeram tudo ter ainda mais sentido.

Ao colega e futuro doutor em Literatura, Vitor Gama, pela companhia afetuosa em parte do período que morei em Brasília. Agradeço as indicações de leitura e o incentivo a interagir com a pesquisa levando em conta também minha intuição.

À Susannah Yoshimi, que com seu olhar crítico e respeitoso tornou a revisão de minha tese mais uma bela oportunidade de aprendizado.

Aos Professores Doutores Alinne Fernandes, Lajosy Silva e Norma Hamilton pelo pronto aceite em compor minha banca examinadora na defesa da tese.

À Suzan-Lori Parks, por tornar o que é caótico no drama da vida contemporânea uma escrita criativa e criadora de múltiplas possibilidades de riso, sonho e luta.

## **O drama de Suzan-Lori Parks e outras Práticas Sociais: Leituras e reflexões políticas de uma poética que repete e revisa**

### **Resumo**

Este trabalho se apresenta como uma interpretação política da poética de repetição-revisão elaborada por Suzan-Lori Parks. Interessada em criar um drama de acumulação que resiste ao arqueamento esperado pelo drama aristotélico-hegeliano, essa poética suscitou em nossos primeiros contatos com as peças parksianas a suspeita de que seus elementos literários e teatrais produzem tensões e reconfigurações semelhantes às provocadas pela chamada crise da modernidade que se intensificou com o advento do século XXI. Acreditando que identificar e problematizar essas tensões nos ajudaria a construir conhecimento sobre os vínculos ou muros entre arte dramática e posicionamento político contemporâneos, escolhemos quatro peças do começo da carreira da dramaturga afro-estadunidense e dialogamos com cada uma a fim de apreender como se dá a construção de significados, ressignificações e reconfigurações em torno dos problemas de gênero e raça, especialmente quando se espera de sua poética algum tipo de filiação às lutas empreendidas pelos grupos que compõem aquelas minorias. As peças com as quais estabelecemos diálogo foram: *Betting on the Dust Commander* (1986), *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986), *Devotees in the Garden of Love* (1991) e *The America Play* (1993). Antes de lidar com o *corpus* propriamente dito, foi elaborado um panorama histórico-cultural que demonstra a aproximação entre arte dramática e as lutas minoritárias desde 1776 - período pré- revolução nos Estados Unidos- até 1984 - ano em que Suzan-Lori Parks escreveu sua primeira peça. De volta à análise em si, alguns elementos que compõem a poética dos textos e o vínculo que poderiam estabelecer com seus respectivos contextos e condições de enunciação foram examinados e ponderou-se sobre a hipótese de que a poética da repetição-revisão elaborada por Suzan-Lori Parks não se limita a retratar a dinâmica das relações de poder, mas principalmente sugere reconfigurações linguísticas e paralinguísticas tanto ao que até então caracterizava uma arte dramática como gesto político (o teatro político, por exemplo) quanto ao que pretendia incentivar maior participação política por parte da sociedade civil (os movimentos populares ou movimentos civis).

**Palavras-chave:** Literatura Dramática Contemporânea; Repetição-revisão; Suzan- Lori Parks; Interpretação política.

## **The Dramatic Literature of Suzan-Lori Parks and other Social Practices:** Political readings and reflections of a poetics that repeats and revises

### **Abstract**

This work is a political interpretation of the Repetition & Revision elaborated by Suzan-Lori Parks as a style of playwriting. Interested in creating a drama of accumulation that resists the plot bending expected by the Aristotelian-Hegelian drama, Parks' poetics aroused in our first contacts with her plays the suspicion that its literary and theatrical elements produce tensions and reconfigurations similar to those provoked by the so-called crisis of modernity. A crisis which has intensified with the advent of the 21st century. Believing that identifying and problematizing these tensions would help us to build knowledge about the links or walls between contemporary dramatic art and political positioning, we chose four plays from the beginning of the Afro-American playwright's career and dialogued with each one in order to apprehend how the construction of meanings, resignifications and reconfigurations around the problems of gender and race work, especially when one expects from literature and theatre some kind of affiliation to the struggles undertaken by the groups that make up those minorities. The plays we interacted with were: *Betting on the Dust Commander* (1986), *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986), *Devotees in the Garden of Love* (1991) and *The America Play* (1993). In order to account for the peculiarities of the political sense that we suspect to be manifested in Parks' plays, a historical-cultural panorama was created as a reference point for reading, demonstrating the approximation between dramatic art and minority struggles since the pre-revolution period in the United States. During the analysis, we examined some elements that make up the poetics of the texts and the link they could establish with their respective contexts and conditions of enunciation. In the end, considerations were made on the hypothesis that the poetics of repetition & revision elaborated by Suzan-Lori Parks is not limited to portraying the dynamics of power relations, but mainly suggests linguistic and paralinguistic refiguration both to what have characterized dramatic arts as a political gesture as to what was intended to encourage greater political participation on the part of civil society.

**Keywords:** Contemporary Dramatic Literature; Repetition & Revision; Suzan-Lori Parks; Political Interpretation.

## La littérature dramatique de Suzan-Lori Park et autres pratiques sociales: Lectures et réflexions politiques d'une poétique qui répète et révisé

### Résumé

Ce travail se présente comme une interprétation politique de la poétique de la répétition-révision élaborée par Suzan-Lori Parks. Intéressé à créer un drame d'accumulation qui résiste à la courbure attendue par le drame aristotélicien-hégélien, cette poétique a suscité dans nos premiers contacts avec les pièces parksiennes le soupçon que leurs éléments littéraires et théâtraux produisent des tensions et des reconfigurations similaires à celles provoquées par la soi-disant crise de la modernité qui s'est intensifiée avec l'avènement du XXI<sup>e</sup> siècle. Considérant qu'identifier et problématiser ces tensions nous aiderait à construire des connaissances sur les liens ou les murs entre art dramatique contemporain et positionnement politique, nous avons choisi quatre pièces du début de la carrière de cette dramaturge afro-américaine et nous avons dialogué avec chacune afin d'appréhender comment s'opère la construction de sens autour des problèmes de genre et de race, surtout quand on attend de sa poétique quelque sorte d'affiliation aux luttes entreprises par les groupes qui composent ces minorités. Les pièces choisies pour la recherche ont été : *Betting on the Dust Commander* (1986), *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986), *Devotees in the Garden of Love* (1991) et *The America Play* (1993). Afin de rendre compte des particularités du sens politique que nous soupçonnons de se manifester dans les pièces de Parks, un panorama historico-culturel a été élaboré comme point de repère de lecture démontrant le rapprochement entre l'art dramatique et les luttes des minorités depuis la période prérévolutionnaire aux États-Unis. Au cours de l'analyse, nous avons examiné quelques éléments qui composent la poétique des textes et le lien qu'ils auraient pu établir avec leurs contextes et conditions d'énonciation respectifs. À la fin, des considérations ont été faites sur l'hypothèse que la poétique de Parks répète et révisé les dichotomies modernes et suggère des resignifications à ce qui caractérisait jusqu'alors l'art dramatique comme un instrument de prise de conscience et à d'autres actions collectives qui entendent encourager une plus grande participation de la société civile.

**Mots clés:** Littérature dramatique contemporaine; Suzan-Lori Parks; Répétition-Révision; Interprétation politique.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O POLÍTICO E O DRAMÁTICO NOS ESTADOS UNIDOS: UM PANORAMA HISTÓRICO E CULTURAL</b> .....	<b>17</b>
1.1 DRAMATURGIA, TEATRO E LUTAS FEMINISTAS NOS ESTADOS UNIDOS..	18
1.2 SUZAN- LORI PARKS E SUA POÉTICA REP& REV .....	41
1.3 DRAMATURGIA, TEATRO E LUTAS ÉTNICO-RACIAIS NOS ESTADOS UNIDOS .....	49
<b>CAPÍTULO 2 - POÉTICAS E POLÍTICAS DE GÊNERO EM <i>BETTING ON THE DUST COMMANDER</i> E <i>DEVOTEES IN THE GARDEN OF LOVE</i></b> .....	<b>72</b>
2.1 <i>BETTING ON THE DUST COMMANDER</i> (1986-1987) .....	73
2.1.1 Sinopse e Conteúdo Temático Sugerido .....	74
2.1.2 Exposição Analítica .....	74
2.1.3 Organização e Estruturação Textual .....	75
2.1.4 Recursos Estéticos.....	86
2.1.5 A Construção das Personagens.....	91
2.2 <i>DEVOTEES IN THE GARDEN OF LOVE</i> (1991) .....	100
2.2.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido.....	102
2.2.2 Exposição Analítica .....	102
2.2.3 Organização e Estruturação Textual .....	104
2.2.4 Recursos Estéticos.....	111
2.2.5 A Construção das Personagens.....	116
2.3 A Relação entre poéticas e políticas de gênero em Suzan-Lori Parks: comentários gerais.....	122
<b>CAPÍTULO 3 - POÉTICAS E POLÍTICAS DE RAÇA EM <i>IMPERCEPTIBLE MUTABILITIES IN THE THIRD KINGDOM</i> E <i>THE AMERICA PLAY</i></b> .....	<b>127</b>
3.1 <i>IMPERCEPTIBLE MUTABILITIES IN THE THIRD KINGDOM</i> (1986-1989) .....	128
3.1.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido.....	130
3.1.2 Exposição Analítica .....	131
3.1.3 Organização e Estruturação Textual .....	132
3.1.4 Recursos Estéticos.....	139
3.1.5 A Construção das Personagens.....	157
3.2 <i>THE AMERICA PLAY</i> (1990-1993) .....	175
3.2.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido.....	176

3.2.2 Exposição Analítica .....	177
3.2.3 Organização e Estruturação Textual .....	180
3.2.4 Recursos Estéticos.....	188
3.2.5 A Construção das Personagens.....	193
3.3 A Relação entre Poéticas e Políticas Étnico-raciais em Suzan-Lori Parks: Comentários Gerais.....	203
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>215</b>

*So we refuse to ask for recognition and instead we want to take apart, dismantle, tear down the structure that, right now, limits our ability to find each other, to see beyond it and to access the places that we know lie outside its walls.*

*(Jack Halberstam)*

## INTRODUÇÃO

Suzan-Lori Parks já tinha doze peças escritas e algumas delas encenadas quando ganhou o prêmio *Pulitzer* de dramaturgia, em 2002. A obra que lhe conferiu o prêmio foi *Topdog/Underdog* (2001), na qual ela tematiza as complexidades da relação entre dois irmãos: Lincoln e Booth. Os nomes das personagens centrais, como se nota, fazem referência ao ex-presidente Abraham Lincoln e ao responsável pelo tiro que provocou sua morte em 1865: o ator John Wilkes Booth.

Tendo em conta somente as circunstâncias não-ficcionais da relação entre Lincoln e Booth, talvez fosse difícil imaginar um vínculo de sangue entre duas figuras tão ideologicamente opostas que uma julgou necessária a morte da outra. Porém, por fazer parte de uma enunciação ficcionalizada, o vínculo improvável não só se torna possível como passível de uma leitura mais detalhada em caso de seu enunciatário interessar-se em como se dá o encontro entre realidade e ficção, entre literatura e sociedade. Foi o que aconteceu com outras peças de Suzan-Lori Parks submetidas a esta análise.

Algumas perguntas feitas inicialmente foram: O que (n)a história ficcional faz pensar e sentir a respeito da História real/oficial enquanto fruto de relações dialéticas? Quais são as implicações dessa maneira de representar para a dramaturgia contemporânea que se pretende política tendo como base as relações de oposição? Ou, de modo mais específico: De que maneira as diferenças expressas tanto no título (*Topdog/Underdog*) quanto na existência ficcional dos dois homens são construídas poeticamente? Elas motivaram a presente pesquisa e a encaminharam para outros dramas escritos por Suzan-Lori Parks.

Em busca de pistas de como o trabalho poético da dramaturga poderia retratar dicotomias entendidas como forças excludentes em vez de complementares, tive acesso, antes mesmo das leituras da peças, a algumas declarações que ela fez sobre a própria escrita. Dentre as que teorizavam seu processo criativo e de algum modo se aproximava das perguntas, encontrei a seguinte:

Eu me pergunto se um drama envolvendo pessoas Negras pode existir sem a presença dos Brancos — não, não a *presença* — a presença não é o problema. A mera presença do outro não é o problema. O interesse no outro é. O uso do Branco na equação dramática é, eu acho, com muita frequência vista como a única maneira de explorar nossa Negritude; esta equação reduz a Negritude a um mero estado de “não-Branquitude”. Negritude nesta

equação é um povo cujas vidas consistem em uma série de reações e respostas à classe dominante Branca. Nós por muito tempo temos sido um povo “oprimido”, mas somos nós, pessoas Negras, somente tristes? Há muitas formas de definir Negritude e fazê-la apresentar-se no palco. O Clã não tem que estar sempre do lado de fora para que as pessoas Negras tenham vidas dignas de uma literatura dramática (PARKS, 1995, p. 19 – tradução nossa – grifo da autora)<sup>1</sup>.

Ao comentar que o “Clã”, com C maiúsculo, não precisaria ficar do lado de fora para que pessoas negras tivessem vidas dignas de uma literatura dramática, Parks parecia prevenir os receptores de sua arte, lá em 1995, contra expectativas que interpretassem suas peças como manifestos de um posicionamento necessariamente enviesado na direção de uma das já normalizadas dicotomias (dentro/fora, preto/branco, presença/ausência, *top/under*). O fato de ela visualizar a presença negra no palco como “muito mais do que um sinal ou mensageira de algum propósito político” (PARKS, 1995, p.21 – tradução nossa)<sup>2</sup> a despeito da possibilidade de suas peças funcionarem como elementos de representatividade para um grupo minoritário específico, reforçou mais uma vez aqueles questionamentos sobre o papel dos opostos na construção da poética contemporânea não-canônica.

Em conversa com a Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, professora que orientou a pesquisa, mostrei-me interessada na apreensão de como a poética de Suzan-Lori Parks poderia dialogar com o sentido de político que vinha se desenvolvendo, por exemplo, desde o teatro épico de Erwin Piscator (1893-1966), na Europa ou mesmo desde as primeiras manifestações de político nas peças produzidas em contexto estadunidense. Com base nesse interesse, concordamos que o objetivo geral da pesquisa fosse o de apreender como se dá a construção de significados, ressignificações e reconfigurações da poética da repetição-revisão em torno dos problemas de gênero e raça e que envolveríamos a nossa interpretação no processo de ressignificação possibilitado pelas obras. Em consequência dessa

---

<sup>1</sup> I wonder if a drama involving Black people can exist without the presence of the White-no, not the *presence* – the presence of the other is not the problem. The interest in the other is. The use of the White in the dramatic equation is, I think, too often seen as the only way of exploring our Blackness; this equation reduces Blackness to a merely state of “non-Whiteness”. Blackness in this equation is a people whose lives consist of a series of reactions and responses to the White ruling class. We have for so long been an “oppressed” people, but are Black people only blue? There are many ways of defining Blackness and there are many ways of presenting Blackness onstage. The Klan does not always have to be outside the door for Black people to have lives worthy of dramatic literature(PARKS, 1995, p. 19 – grifo da autora).

escolha, determinamos que o vínculo entre texto-autor-leitor fosse um aspecto fundamental na estrutura epistemológica das análises.

Em virtude das mudanças inevitavelmente ocorridas a partir da troca de ideias com a profa. Glória, posso dizer que as motivações que me fizeram descrever a pesquisa em primeira pessoa do singular até aqui passaram a ser abraçadas por um “nós”, ou seja, por mim e por ela. Sendo a segunda pessoa do plural a forma mais adequada para descrever o estudo a partir de agora, posso afirmar que a hipótese que levantamos sobre nosso objeto de pesquisa (o drama contemporâneo de autoria não hegemônica) foi a de que a poética praticada nas peças analisadas significa e ressignifica elementos políticos de gênero e de raça ao problematizar dicotomias modernas e evidenciar poeticamente as relações de poder que existem nessas dicotomias. Em outras palavras, acreditamos que a poética chamada de repetição-revisão e elaborada por Suzan-Lori Parks não se limita a retratar dicotomias vinculadas à gênero e raça, mas sugere reconfigurações linguísticas e paralinguísticas tanto ao que até então caracterizava uma arte dramática como gesto político (o teatro político, por exemplo) quanto ao que pretendia incentivar maior participação política por parte da sociedade civil (os movimentos populares ou movimentos civis).

Para colocar nossa hipótese em discussão, escolhemos como *corpus* de análise quatro peças escritas por Parks entre 1986 e 1993: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino), *Betting on the Dust Commander* (Apostando na Comandante Poeira), *Devotees in the Garden of Love* (Devotas no Jardim do Amor) e *The America Play* (A peça América)<sup>3</sup> com as quais estabelecemos uma espécie de diálogo e negociamos significações vinculadas às relações de poder nas relações interpessoais afetadas pelas noções de raça e gênero. As peças desse período nos interessaram não só por quisermos aprofundar nosso contato com um teatro entendido como “‘marginal’: palavra código para peças formalmente experimentais e culturalmente específicas” (GARRET, 2000, p.4) como por sua potencialidade em render discussões frutíferas sobre aqueles paradoxos comentados no começo desta introdução.

O foco de análise no âmbito de cada peça foram três elementos constitutivos de sua poética: a organização e estruturação textual, os recursos

---

<sup>3</sup> Doravante os títulos das peças aparecerão em tradução livre, exceto quando em título de capítulos.

estéticos e a construção das personagens. Para ampliar as discussões a respeito da reconhecida relação entre o objeto/discurso literário e o contexto social e político, pensamos em uma abordagem pela qual pudéssemos conjecturar como essa relação é construída quando o político e o ideológico contam com a participação interpretativa de um texto dramático ou, mesmo, são inquiridas pelas expectativas do(a) leitor(a)/espectador(a). Por essas conjecturas envolverem elementos estilísticos e seus efeitos sobre o leitor/espectador ao mesmo tempo em que constituem-se sobre valores históricos e sociais, lançamos mão das linhas investigadas dos Estudos Culturais como ferramentas de análise. São elas:

as que estudam a disputa de poder entre o hegemônico e o contra hegemônico que gera consequências na produção de sentidos e nas diversas representações; as que se interessam pelos modos de construção política e social das 'identidades', analisando as questões da nação, raça, etnicidade, diáspora, colonialismo e pós-colonialismo, sexo e gênero e as que ligam a Globalização às questões de desterritorialização da cultura, movimentos transnacionais de pessoas, bens e imagens (BAPTISTA, 2009, p.456-457).

Nosso primeiro passo foi reconhecer que Suzan-Lori Parks não está isolada de outras escritas na elaboração da sua poética e considerarmos o vínculo que ela estabelece com uma escritura negra que tem tradição, por isso resolvemos oferecer um panorama das representações que a dramaturgia estadunidense “pré-Parks” realizou sobre as dicotomias produzidas pelas relações de poder entre o feminino e o masculino, entre a negritude e branquitude. Esse material reuniu algumas peças escritas entre 1776 e 1983 às quais conseguimos acesso. Nosso eixo para sua elaboração foi construído a partir da aproximação que as obras de autoras e autores, brancos e negros, tiveram com temas que motivaram a organização de movimentos sociais de grupos minoritários. O levantamento das peças posteriormente tornou-se o capítulo 1 da presente tese.

Com base nos significados mobilizados pelas representações precedentes, analisamos no capítulo 2 como a poética que se manifesta nas peças *Betting on the Dust Comander* (1987) e *Devotees in the Garden of Love* (1991) lida com as dicotomias denunciadas pela dramaturgia de viés feminista - especificamente aquelas que colocam corpo-mente, privado-público, tradição-modernidade no âmbito da vida particular e do ambiente doméstico-familiar. No capítulo 3, discutimos como a poética de Parks em *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986-1989) e *The America Play* (1990-1993) interage com as

dicotomias levantadas pela dramaturgia de viés decolonial especificamente as relacionadas ao nacionalismo e a assimilação, particular e universal e outros conceitos que acompanham o processo de formação da identidade afro-estadunidense dentro e fora do contexto diaspórico.

Por situar-se no campo das dramaturgias de autoria não-canônica e gerar expectativas de que se posicione em oposição a um regime político reacionário ou uma ideologia hegemônica ou totalitária, submetemos a dramaturgia parksiana a uma leitura que toma não prioritariamente seu público mas “a relação entre o conteúdo das peças e sua sociedade, as mudanças de interpretação desse conteúdo e a relação entre tais mudanças e as configurações sociais mutáveis” (CARLSON, 1997, p.416). Nas considerações finais comentamos as apreensões que tivemos sobre como a poética de Suzan-Lori Parks lida com o político esperado de sua dramaturgia e o que ela faz inferir sobre os movimentos teatrais e sociais contemporâneos. Organizamos as etapas de nosso trabalho no intuito de alcançar os seguintes objetivos específicos:

- Identificar em peças estadunidenses tensões e reconfigurações que de algum modo pudessem estabelecer vínculos com as questões de gênero e as lutas étnico-raciais nos Estados Unidos;
- Problematizar as tensões e reconfigurações oferecidas pelas peças de Suzan-Lori Parks à luz do que se sabe sobre o teatro e a dramaturgia de viés político praticados até o momento de sua produção e circulação nos Estados Unidos;
- Analisar como se dá a construção de significados em torno dos problemas de gênero e raça, especialmente quando se espera da repetição-revisão de Parks um posicionamento em relação às lutas empreendidas pelos grupos que compõem aquelas minorias.

Ao notar que em todas as etapas procurávamos desenvolver uma prática interpretativa e construir conexões intersubjetivas com o que líamos, chegamos à conclusão de que, com a necessidade de apontar uma abordagem política para nossa análise poética, ela teria como base fundamental a teoria da decolonialidade com sua perspectiva pluriversal de mundo. Alguns conceitos fundamentais que embasaram as análises foram: repetição, identidade, diferença, dicotomização, pluriversalidade, interseccionalidade e universalização. A leitura das peças a partir

da perspectiva de político enquanto posicionamento crítico e resistente em relação aos projetos políticos ou ideologias que de alguma maneira ainda fomentam desigualdades suscitou alguns temas afins àqueles que apontamos como fundamentais. Esses temas são provenientes de nosso contato com a trama de cada peça e podem ser citados como: Tradição x Modernidade; Representatividade x Invisibilidade; Corpo x Mente; Assimilacionismo x Nacionalismo; Individual (Particular) x Coletivo (Universal); Identificação X Subjetivação.

Por reconhecer que a produção de significados de um texto dramático conta com a reunião de diversos códigos linguísticos, semióticos e discursivos, encontramos suporte teórico para sua abordagem poética em James Hatch (1991), Linda Hutcheon (1991), Fernando de Toro (1995), Jean Pierre Ryngaert (1996) e Jean-Pierre Sarrazac (2017). Para fundamentar as discussões políticas com base nos conceitos fundamentais das análises, foi a vez de interagir com Sue-Ellen Case (1988), Edouard Glissant (2005), Gilles Deleuze (2010), Maria da Glória Gohn (2010) e Sarah Grochala (2017), dentre outros estudiosos negros e brancos.

Junto com os estudos mencionados anteriormente, alguns trabalhos acadêmicos que se dedicaram especificamente à Suzan-Lori Parks tornaram-se referência para a discussão aqui proposta. Cito os de Shawn-Marie Garret (2000), Philip Kolin (2010) e Jennifer Larson (2012) como os principais. Esses e outros pesquisadores provêm de diversas nacionalidades e contribuíram para nossas reflexões na medida em que nos deram suporte para que não precisássemos abdicar dos dois aspectos que caracterizam os textos dramáticos: sua existência literária e seu devir teatral.

A tradução das peças fizeram parte dos desafios enfrentados, especialmente porque reconhecemos a inevitável perda de alguns efeitos que somente em língua inglesa poderiam ser capturados pelo(a) leitor(a)/espectador(a) de forma satisfatória. Por não ser nosso objetivo de pesquisa refletir o processo de tradução, elas foram traduzidas somente para um entendimento particular durante nossa pesquisa, ou seja, enquanto glosa. Entendemos que fazendo assim tornamos os excertos comentados um pouco mais compreensíveis para algum leitor presumido que não faça a leitura em língua inglesa.

Um outro reconhecimento que queremos expressar – não relacionado à tradução mas à apreciação das peças de autoria negra - é o de que, como argumenta James Hatch (1991) - historiador branco especialista em teatro negro -

apesar da possibilidade de gostarmos das peças e acharmos que ela fala conosco, nossa apreciação não teria como ser a mesma daqueles que experimentaram a discriminação de cor, têm suas próprias manifestações culturais e suas próprias nuances corporais e verbais. De nosso modo e apesar das perdas de sentidos manifestos, acreditamos que podemos apreciar e aprender muito com esses textos.

## **CAPÍTULO 1 - O POLÍTICO E O DRAMÁTICO NOS ESTADOS UNIDOS: UM PANORAMA HISTÓRICO E CULTURAL.**

Antes de analisar e discutir as significações que a poética de Suzan-Lori Parks movimenta em relação ao engajamento político por vezes esperado das artes de autoria não-hegemônica (capítulos 2 e 3), julgamos necessário identificar em peças de outras autorias algumas tensões e reconfigurações de algum modo vinculadas com as questões de gênero e as lutas étnico-raciais nos Estados Unidos. Para nortear esse trabalho, investigamos como interagem histórica e culturalmente duas ações coletivas que, em nossa percepção, contribuíram para a aproximação político-drama em contexto estadunidense: os movimentos teatrais e os movimentos sociais.

Ao presumir que a interação entre teatro e movimentos sociais repercute na forma e/ou no conteúdo dos textos dramáticos que compõem a dramaturgia dos Estados Unidos e que ela problematiza relações de poder somando forças com os aspectos humanizadores e críticos daquelas duas ações, elaboramos um panorama da dramaturgia produzida desde algumas décadas anteriores à Revolução Americana, em meados do século XVIII, até o período em que Suzan-Lori Parks começou a produzir suas peças no final do século XX. Esse panorama, então, tornou-se o principal conteúdo do presente capítulo.

Para tecer comentários acerca da interação entre os movimentos teatrais e os movimentos sociais contamos com a colaboração de outros estudos voltados para esses dois campos de representação e compartilhamos de um princípio construído pela teatróloga e dramaturga britânica Sarah Grochala (2017), qual seja, o de que o político não é um processo estático. Sobre esse processo e o teatro, a teatróloga afirma que a possibilidade de uma peça envolver-se pelo político se dá em vários níveis, dentre eles:

em seu ostensível conteúdo político; nas intenções políticas de seus criadores; em sua função política; no contexto político de sua produção; na política de seu modo de produção; ao desafiar ou confirmar as crenças do espectador; e no político das estruturas que elaboram sua forma (GROCHALA, 2017, p.11).<sup>4</sup>

Cientes de que os movimentos sociais e os movimentos teatrais não

---

<sup>4</sup> their ostensible political content; their creator's political intentions; their political function; the political context of their production; the politics of their mode of production; by challenging or confirming their audience's beliefs; and the politics of the structures that make up their form (GROCHALA, 2017, p.11).

acontecem em um único bloco e se apresentam ora harmoniosos ora conflitantes entre si, faremos a contextualização em busca de negociar significados acerca de alguns problemas específicos e interseccionados. Dentre esses problemas destacamos: Repetição e Diferença; Dicotomização e Contiguidade; Representatividade e Invisibilidade; Particular (Individual) e Universal (Coletivo) e problemas afins a eles tanto no campo das relações de poder entre masculino e feminino quanto no campo das relações de poder entre negritude e branquitude.

Os problemas foram evidenciados a partir da leitura do enredo somada à interpretação das experiências poéticas e temáticas como relações de poder, fazem parte do debate promovido por ações sociais organizadas coletivamente e do estudo literário interessado nos modos de representação que a dramaturgia contemporânea pratica a respeito das lutas e reivindicações que a sociedade estadunidense desenvolve. Pelo fato de termos nos perguntado como as peças parksianas poderiam lidar com alguns temas caros à luta feminista e aos movimentos étnico-raciais nos Estados Unidos, demos prioridade para textos e produções dramáticas que, em uma leitura inicial, pareceram dialogar com essas coletividades e tentamos relacionar neste panorama os eixos Literatura, Teatro e Sociedade, por meio de exposição e comentários acerca do momento social e cultural nos quais o país da América do Norte estava inserido quando as peças que serão citadas foram escritas e/ou produzidas textual e cenicamente.

Para sistematizar os possíveis diálogos entre literatura dramática, movimentos teatrais e movimentos sociais, separamos o capítulo em seções: a começar pela exposição de movimento e teatro de viés feminista e concluir com a exposição de movimento e teatro de viés étnico-racial. No entremeio, situamos a poética de Parks tal como se faz conhecida e problematizada tanto pela autora quanto por estudos específicos sobre seu trabalho.

### 1.1 DRAMATURGIA, TEATRO E LUTAS FEMINISTAS NOS ESTADOS UNIDOS

Fazer uma leitura da literatura dramática estadunidense em sua relação com a luta das mulheres começa com o reconhecimento de que essa luta é plural e encontra fundamento antes mesmo de ser considerada um movimento social propriamente dito. Por isso, no decorrer de toda a leitura crítica que desenvolve sobre o Feminismo e o Teatro até meados da década de 1980, dentro e fora dos Estados Unidos, a estudiosa e crítica de teatro Sue-Ellen Case (1988) aponta para

as várias dimensões da opressão vivida por mulheres: a começar pela clássica associação do trabalho de atrizes com prostituição, passando pela sua exclusão das aulas de retórica e escrita durante a Renascença até as acusações de que seus corpos, fortemente sexualizados, representariam uma ameaça para o bom comportamento masculino.

Também faz parte da argumentação de Case considerar que havia uma classificação excludente entre essas artistas, já que “as performances e narrativas de mulheres de cor, pobres, lésbicas, mulheres “não-atraentes” e “não inovadoras” não foram consideradas significantes para a história do teatro em virtude dos códigos culturais dominantes” (CASE, 1988, p.28 – tradução nossa)<sup>5</sup>. O que demonstra o alcance estrutural do sexismo e do machismo inclusive nas relações entre as mulheres. De modo especial as matriarcas que por vezes chegam a representar a defesa das tradições.

Em se tratando do teatro feminino e feminista nos Estados Unidos de modo específico, um levantamento feito por Kathryn VanSpanckeren (1994), outra pesquisadora estadunidense branca que contribuiu com nosso panorama, evidenciou que em meados do século XVIII a poetiza satirista Mercy Otis Warren (1728-1814) “fazia reuniões pré-revolucionárias em sua casa e atacava os ingleses em suas vigorosas peças teatrais” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 27). Pensando o vínculo que suas poesias teriam com as lutas das mulheres, observamos que em virtude das limitações vividas por mulheres brancas de sua época, Warren foi obrigada a esconder-se sob um pseudônimo masculino para encenar suas peças e em 1790 finalmente conseguiu publicar seus trabalhos com seu nome verdadeiro.

A tragédia em cinco atos de sua autoria, *The ladies of Castille* (1790), apresenta uma líder revolucionária, Maria, que se une a outras personagens femininas para roubar relíquias das igrejas em prol da tesouraria das organizações revolucionárias durante a luta por independência da coroa inglesa. Os motivos feministas que, em nossa interpretação, podem ser notados nas peças de Warren sinalizam os binarismos ainda discutidos em nossos tempos. Eles são problematizados como forças que restringem as mulheres a espaços nos quais as

---

<sup>5</sup> In other words, even among women, class, race, sexual and social contacts and conformity to patriarchal codes have created great differences. The performances and narratives of poor women, women of colour, lesbians, 'unattractive' women and innovative women, who may have experimented in forms suited to their own private world rather than those of the public patriarchal one, were not considered significant in the history of theatre by virtue of the dominant cultural codes (CASE, 1988, p.28).

decisões políticas não são tomadas e a modelos de comportamentos que limitam suas subjetividades em nome da moralidade e do que se define como decência. Assim, é subversivo para a época de *The Ladies of Castille* que mulheres brancas sejam tão capazes de lutar pela independência dos Estados Unidos quanto seus pares do sexo masculino, participando ativamente no processo ao invés de ficarem esperando por seus maridos em casa.

Em comentário sobre o pioneirismo de Mercy Warren, Sue-Ellen Case dá conta da ausência de suas peças nas antologias e nos cursos de teatro nos Estados Unidos e denuncia que essa ausência também revela “a invisibilidade que suprime conhecimento sobre as experiências das mulheres no teatro” (CASE, 1988, p.44), o que para nós acrescenta mais um elemento político e ideológico a suas obras e estabelece diálogo com os temas que discutimos por meio da poética de Suzan-Lori Parks. Em leituras sobre o contexto social e político de Warren, observamos que a invisibilidade de seu pioneirismo reproduz aquela que a dramaturga viveu desde quando os teatros permaneceram fechados, durante a Guerra Revolucionária, até o período de sua reabertura entre 1787 e 1815. Algumas dramaturgas brancas contemporâneas a Warren foram Susanna Haswell Rowson (1762 - 1828), Judith Sargent Murray (1751- 1820), Mary Carr Clarke (1815 - 1838), e Sarah Pogson (1774- 1870). Porém, se refletirmos essa produção à luz das necessidades financeiras e busca por independência econômica por meio da arte, poucas conseguiram sustentar-se escrevendo teatro.

No que diz respeito a montagens e publicações, Judith Murray é um exemplo das que conseguiram ver sua peças no palco ou mesmo publicadas. Suas comédias- *Virtue Triumphant* (1795) e *The Traveller Returned* (1796) foram encenadas no Teatro *Federal Street* em Boston, uma instituição que ela ajudou a inaugurar. Seus temas relacionavam-se a escolhas femininas em sua repercussão no âmbito matrimonial e familiar - reforçando para nós a impressão de que a vida privada continuou passando por questionamentos. Infelizmente sem o acesso às duas peças, nos resta conjecturar que o simples fato de serem comédias já indicam o teor utilizado nelas para tratar de assuntos até então exclusivamente femininos.

Um olhar feminino e crítico sobre as peças daquela época foi aquele lançado por Amelia Howe Kritzer (1999). A estudiosa branca explica que as peças escritas pelas dramaturgas brancas do período revolucionário davam ênfase à questão da identidade americana e tornavam as mulheres americanas distintas das

inglesas por seu amor à liberdade e a forças não tradicionais. Essa separação, que em muito refletia no comportamento das personagens e questionava o caráter das mulheres de cada nacionalidade, identifica para nós um feminismo ainda marcado por uma ideologia de base imperialista que via nas diferenças e no distanciamento em relação ao diferente uma oportunidade de autodomínio e/ou emancipação coletiva.

Outra característica das peças produzidas naquela época era a representação que faziam da noção de comunidade feminina. Nela, mulheres de todas as idades assinalam suas preocupações com o coletivo e com o individual e questionam o *status* social e o poder político das mulheres. Em alguns enredos, as mais velhas são responsáveis por ensinar e garantir para as mais novas uma estabilidade em relação aos ideais nacionais e

as mulheres mais jovens aprendem a fazer suas escolhas no âmbito do relacionamento mãe e filha - uma ideia que encontra consistência com o papel político da mulher formulado durante a Pós-Revolução, qual seja, o papel da 'mãe republicana' demonstrando que um papel público, ou mesmo político, para mulheres da nova república não exigiria nenhum esforço lógico (KRITZER, 1999, p. 18 – tradução nossa).<sup>6</sup>

Reunindo ativismo (ou militância política) e literatura, outras escritoras brancas e negras do século XIX também reivindicaram direitos, mas a maioria não escrevia peças. É o caso de Margaret Fuller (1810-1850), Sojourner Truth (1797-1883), Harriet Wilson (1807-1914) e Kate Chopin (1850-1904). À diferença desses grandes nomes, Harriet Beecher Stowe (1811-1896) não escreveu peças mas teve seu famoso romance *Uncle Tom's Cabin* (1852) adaptado por George L. Aiken para o teatro e por isso, foi incluída nas nossas discussões acerca da dramaturgia estadunidense.

A inclusão de Stowe nesta parte do capítulo encontra-se pautada não exatamente por seu romance-peça tratar dos interesses feministas oficiais. E sim porque, mesmo sendo branca, a escritora foi a primeira daquele período a questionar um dos males que atingiam mulheres negras: a escravidão no sul estadunidense. Apesar desse propósito explícito, vemos que o romance se distanciava tanto do movimento feminista que reivindicava plena liberdade feminina quanto do movimento abolicionista que previa liberdade religiosa e educação de

---

<sup>6</sup> The young women thus learn to make choices within the framework of the mother-child relationship - an idea consistent with the post-Revolutionary formulation of woman's political role as that of the "republican mother". They demonstrate that a public, even political, role for women in the new republic would require no stretch of logic (KRITZER, 1999, p. 18).

peças negras. Isso porque seu patriotismo e forte religiosidade cristã não apontavam o tema da escravidão em sua obra como algo que seria maléfico “por razões políticas ou filosóficas mas sobretudo porque divide famílias, destrói o amor familiar e é inerentemente anticristã” (VANSPANCKEREN, 1994, p.46).

Embora fossem principalmente os valores familiares de famílias negras os afetados pela escravidão, o choque ideológico entre Stowe e dramaturgas mais tarde ligadas ao feminismo e ao abolicionismo evidencia que foram negligenciados na obra de Stowe outros aspectos constituintes desse processo como, por exemplo, aqueles que fariam de sua estrutura poética um pouco menos apegada aos gostos literários de sua época e menos politicamente disruptivas em razão disso ou mesmo outros aspectos da escravidão, imperceptíveis ao ponto-de-vista branco. É possível que essas contradições tenham afetado as intenções sociais da autora, a despeito dos comentários de David Reynolds (2011) de que sua obra incentivou a Guerra Civil no país.

Quando uma onda de mudança social trouxe rápida urbanização, industrialização e divisão de trabalho para a realidade dos então independentes Estados Unidos, aquele otimismo do período nacionalista que previa novas possibilidades para as mulheres brancas se perdeu. *Fashion* (1845), de Anna Cora Mowatt (1819-1870), ilustra um passo atrás em termos de visão a respeito do papel e da identidade feminina, já que enfatizava mais a fraqueza do que a capacidade racional das personagens. Sobre essas contrariedades, Amelia Kritzer disserta que,

Ironicamente, essa peça que satiriza o desejo de alguns americanos em imitar a linguagem europeia abandona a ideia de que as mulheres americanas devem ser definidas como mais fortes e mais independentes do que as inglesas. Ela se opõe ao ritmo acelerado da mudança social real que ofereceu potencial e também armadilhas para as mulheres com um modelo de mulheres fracas que precisam ou preferem subordinar sua busca pela felicidade aos desejos e controles masculinos. (KRITZER, 1999, p.17 – tradução nossa)<sup>7</sup>.

A oposição entre o potencial de mudança social e as armadilhas para as conquistas femininas feitas até aquele momento de fato demonstra divergências daquela noção revolucionária e independente que Mercy Otis Warren havia transmitido com a sua peça, mas apesar da forma de pensamento do século XIX ter

---

<sup>7</sup> Ironically, this play that satirizes the desires of some Americans to ape European language abandons the idea that American women should be defined as different from stronger and more independent than their English counterparts. It counters the fast-moving pace of actual social change that offered potential as well as pitfalls to women, with a universalized model of weak women who need or prefer to subordinate their pursuit of happiness to the desires and control of men (KRITZER, 1999, p.17).

características predominantemente liberais e do contexto político voltar a impor limites às mulheres em função da discriminação de gênero, outras escritoras do final do século fizeram de sua arte uma reivindicação pelo direito de propriedade e educação para mulheres. Louisa Medina (1813-1838) e Susanna Haswell Rowson (1762-1824), embora não nascidas na América, conviveram com esse período de disputa ideológica e manifestaram-se sobre ele em suas obras.

Se até o século XIX os textos dramáticos manifestavam o feminismo na autoria, no conteúdo e nas intenções de suas criadoras - como nos indicou Sarah Grochala anteriormente - com a chegada do século XX eles fortaleceram ainda mais suas relações com o político. A professora estadunidense Helene Keyssar considera que, de lá para cá, “o gesto mais persistente na direção do feminismo no drama foi o foco nas personagens femininas e nos obstáculos que elas enfrentavam por serem mulheres” (KEYSSAR, 1984, p.25 – tradução nossa)<sup>8</sup>. A peça *Trifles*, escrita por Susan Glaspell (1876-1948) - dramaturga branca - e publicada em 1920, por exemplo, retira a perspectiva de um detetive machista para manifestar a voz de duas mulheres de meia-idade deixadas na cozinha enquanto ele busca pistas de um assassinato pela casa:

MRS. HALE: I'd hate to have men coming into my kitchen, snooping around and criticizing. (She arranges the pans under sink which the LAWYER had shoved out place.)

MRS PETERS: Of course it's no more than their duty (GLASPELL, 2020, p. 13).

SENHORA HALE: Eu detestaria ter homens adentrando minha cozinha, bisbilhotando as coisas e criticando. (Ela arruma as panelas debaixo da pia que o ADVOGADO tinha empurrado para fora do lugar.)

SENHORA PETERS: Claro que isso não é mais do que a obrigação deles. (GLASPELL, 2020, p. 13- tradução nossa).

Para criticar as diferenças de gênero que mantêm as mulheres em papéis de donas de casa, costureiras e mães, enquanto elas desejam estar ocupando outros lugares na sociedade, a dramaturga dá continuidade as discussões que, como vimos, já haviam em outros tempos deslocando a visão masculina sobre elas. Observando alguns pertences de Minnie Wright, a então viúva e também suspeita de assassinar seu próprio marido, as duas mulheres – uma a vizinha e a outra a esposa do xerife – começam a associar o que conhecem do casal aos indícios de que a

---

<sup>8</sup> The most persistent gesture towards feminism in drama was a focus on female characters and the particular obstacles these characters encountered because they were women (KEYSSAR, 1984, p.25).

esposa, tão alegre e cantante quando jovem, sofria maus tratos na vida de casada. Ao descobrir o canário da Senhora Wright, então aprisionada na delegacia, estrangulado em uma caixa de costura, a vizinha relembra algumas atitudes do agora morto marido e comenta com a Senhora Peters que ele não gostava de barulhos nem cantorias na casa:

MRS HALE: (with a slow look around her) I wonder how it would seem never to have had any children around, (pause) No, Wright wouldn't like the bird – a thing that sang. She used to sing. He killed that, too.

MRS PETERS: (moving uneasily) We don't know who killed the bird.

MRS HALE: I knew John Wright  
(GLASPELL, 2020, p.21).

SENHORA HALE: (olhando lentamente em volta) eu fico me perguntando como pareceria nunca ter tido nenhuma criança em volta, (pausa) Não, o Wright não gostava do pássaro – aquela coisa que cantava. Ela costumava cantar. Ele matou isso também.

SENHORA PETERS: (movendo-se com dificuldade) Nós não sabemos quem matou o pássaro.

SENHORA HALE: Eu conheci o John Wright  
(GLASPELL, 2020, p.21-tradução nossa).

Como acontece em *Trifles*, a vida íntima continua sendo retratada nas peças “folk” da década de 1920. A razão para serem chamadas *folk plays* é definida por Helene Keyssar a partir da importância dada à “vida de pessoas comuns, para quem um dos desafios diários é simplesmente suportar” (KEYSSAR, 1984, p.26 – tradução nossa)<sup>9</sup>. Em ambiente profundamente masculinizado como o rural, a peça cede lugar ao ponto de vista feminino que se encontra muitas vezes afastado dos grandes centros e silenciado pela distância das mulheres entre si:

MRS PETERS: But I'm awful glad you came with me, Mrs Hale. It would be lonesome for me sitting here alone.

MRS HALE: It would, wouldn't it? (dripping her sewing) But I tell you what I do wish, Mrs. Peters. I wish I had come over sometimes when she was here. I –(looking around the room)- wish I had.

MRS PETERS: But of course you were awful busy, Mrs. Halr – your house and your children.

MRS HALE: I could've come. I stayed away because It weren't cheerful – and that's why I ought to have come. I-I've never liked this place.  
(GLASPELL, 2020, p.15).

SENHORA PETERS: Mas estou muitíssimo feliz que você veio comigo, Senhora Hale. Seria muito solitário para mim ficar aqui sentada e sozinha.

SENHORA HALE: Seria, não seria? (largando sua costura) Mas eu lhe digo o que eu queria, Senhora Peters. Eu queria ter vindo aqui algumas vezes enquanto ela morava aqui. Eu – (olhando em volta da sala) – queria ter vindo.

SENHORA PETERS: Mas claro que não veio porque estava muitíssimo ocupada, Senhora Hale – com sua casa e seus filhos.

<sup>9</sup> A similar tight and secret women's world appears in a number of plays of the 1920s, many of which have been called 'folk plays' because of their unveiling of the lives of ordinary people for whom the daily challenge is simply to endure (KEYSSAR, 1984, p.26).

SENHORA HALE: Mas eu poderia ter aparecido. Fiquei longe porque aqui não era animado – e por esse mesmo motivo é que eu devia ter vindo. Eu-eu nunca gostei deste lugar  
(GLASPELL, 2020, p.15- tradução nossa).

O lamento da senhora Hale por estar distante de sua vizinha não só levanta suspeitas acerca do tratamento dado à ela por seu marido como destaca a participação das marcas espaciais na suspeição que sustenta a fábula. Ao final do trecho o critério de que um lugar precisaria ser animado para atrair visitantes parece ter sempre ocultado o cenário opressor do casal. Por isso é repensado e torna-se motivo principal para que essas visitas tivessem sido feitas, transformando a calmaria preferida pelo vizinho assassinado em oportunidade de exercer violência sobre sua esposa sem que ninguém interferisse.

Pensando na capacidade do feminismo de jamais separar a vida da política ou a arte da vida, a escritora afro-estadunidense Janet Brown (1979) contribui para nosso panorama na medida em que examina o impulso feminista que poderia classificar algumas obras dramáticas como responsivas ao movimento. Acreditamos que se lesse *Trifles* a pesquisadora e crítica literária diria que se trata de uma peça feminista porque “a agente é uma mulher, seu propósito é a autonomia, e sua cena é uma sociedade na qual as mulheres são impotentes” (BROWN, 1979, p.15 – tradução nossa)<sup>10</sup>. Helene Keyssar (1984), por sua vez, considera que a estratégia em *Trifles* reside em nos fazer cúmplices das duas mulheres ao suspeitarem que a autora do crime é Minnie Wright, a esposa da vítima, o que de fato nos pareceu o grande propósito enunciativo da peça escrita, dos objetos do cenário e do diálogo entre as duas mulheres excluídas da cena do crime por entenderem somente de cozinha e costura.

Explorando as condições da vida moderna e seu impacto sobre a luta das mulheres em serem mais independentes, as primeiras peças de Sophie Treadwell (1885-1970), uma dramaturga branca, revelam seu desejo de utilizar abordagens estilísticas e estruturais para lidar com esses problemas em torno do doméstico. *To him who Waits* (1918) e *The eye of the beholder* (1919) são dois esforços que ela fez, em um ato, de apartar-se do realismo e empregar dispositivos simbolistas e expressionistas em suas peças.

Jerry Dickey (2008) identifica as peças como experimentais e comenta a

---

<sup>10</sup> The agent is a woman, the purpose autonomy and her scene a society in which women are powerless (BROWN, 1979, p. 15).

primeira como uma guerra altamente simbólica entre os sexos na qual a personagem HOMEM se mostra grande, fortemente insistente e poderoso e a personagem MULHER é reatada como figura delicada, apaixonada e esquisita. Essas construções de caráter que posicionam as personagens como opostas entre si também serão utilizadas em “Devotas no Jardim do Amor” de Suzan-Lori Parks, mas a guerra tematizada de maneira imediata na peça não se dará entre a noiva-que-será e seus dois pretendentes e sim entre dois homens que competem até a morte pela mão da futura esposa. Evidentemente existem outros tipos de disputa violenta nas entrelinhas.

Enquanto a linguagem lírica e prosaica de Sophie Treadwell acentua o contraste entre dois homens ligados à MULHER - um mais romântico e tocador de violino e o outro menos sensível ao amor e mais propenso ao sexo – o expressionismo de Suzan-Lori Parks posiciona os homens como forças iguais que se repelem apenas em função de sua conquista: uma mulher romântica, idealizada, devota e em um pedestal chamado de jardim. Assim como Parks evoca linguagens utilizadas nos meios de comunicação de massa e nos contos de fada, Treadwell também contou com seus conhecimentos em reportagem criminal para escrever sua peça mais famosa, *Machinal*. O drama se inspira no julgamento de Ruth Snyder, executada em cadeira elétrica em 1928 após ter assassinado seu marido. Dividido em episódios, ele ainda conta com algumas notas da autora sobre como representá-lo cenicamente:

**Offstage Voices:** Characters in the Background Heard, but Unseen: A Janitor A Baby A Boy and a Girl A Husband and Wife A Radio Announcer A Negro Singer

**Mechanical Offstage Sounds** A small jazz band A hand organ Steel riveting Telegraph instruments Aeroplane engine

**Mechanical Onstage Sounds** Office Machines (typewriters, telephones, etc.) Electric piano

(TREADWELL, 2014, p. 11-12).

**Vozes fora do palco:** Personagens nos bastidores são ouvidos mas não são vistos: Um zelador, um bebê, um menino e uma menina, um marido e uma esposa um locutor de rádio um cantor negro.

**Sons mecânicos fora do palco:** Uma pequena banda de jazz um órgão de mão instrumentos telegráficos de rebatagem de aço motor de avião

**Sons mecânicos no palco:** Máquinas de escritório (máquinas de escrever, telefones, etc.). Piano elétrico

(TREADWELL, 2014, p. 11-12 – tradução nossa).

As orientações da dramaturga no começo do texto impresso indicam os dispositivos apontados por Dickey e elementos experimentais que se assemelham

aos que Suzan-Lori Parks vai propor na década de 1980 para tratar de seus temas, dentre eles a presença de poeira, projeções de *slides* e cartazes e areia no palco.

Sobre alguns dispositivos do expressionismo presentes em *Machinal* (1928) tais como “monólogos longos revelando o estado psicológico da personagem identificada como Jovem Mulher, cacofonia de ruídos da cidade e trechos de diálogos ouvidos por acaso sobre a vida da mulher” (DICKY, 2008, p.148 – tradução nossa)<sup>11</sup>, acreditamos que eles acompanham a crítica à execução de Ruth Snyder e os questionamentos já feitos pelo movimento feminista acerca das relações de poder no âmbito da relação homem-mulher e o incentivo que elas dão à espetacularização de diversos tipos de violência.

A Renascença do Harlem marca o começo do século com grandes nomes na dramaturgia feminina e feminista do país. Dramaturgas negras, como Georgia Douglas Johnson (1880-1966), Mary Burrill (1881- 1946), Shirley Graham Du Bois (1896 – 1977) e Zora Neale Hurston (1891- 1960) emergem nesse cena logo na primeira década. Como se antecipasse resposta à afirmação de que o pessoal é político, muito presente nos debates feministas algumas décadas depois, *Plumes* (1927) de Georgia Douglas Johnson também apresenta os desafios da vida cotidiana e convida a plateia a “entrar na cultura feminina negra de suas personagens e julgar suas ações a partir de dentro desse mundo” (KEYSSAR,1984, p.26 – tradução nossa)<sup>12</sup>. Tomando o ponto de vista de mulheres negras e sua condição socioeconômica interferindo nas crenças e valores dessas mulheres sobre a vida e a morte, a peça apresenta um diálogo entre duas personagens que estão trabalhando na cozinha enquanto uma jovem doente recebe a visita do médico no quarto ao lado:

CHARITY. I know that – but made up my mind the time Bessie went that the next one of us what died would have a shore nuff funeral, everything grand, - with plumes! – I saved and saved and now – this yah doctor –

TILDY. All they think about is cuttin’ and killing and taking your money. I got nothin’ to put ‘em doing.

CHARITY. (Goes over to washtub and rubs on clothes) Me neither. These clothes got to get out somehow, I needs every cent.

TILDY. How much that washing bring you?

CHARITY. Dollar and a half. It’s worth a whole lot more. But what can you do?

<sup>11</sup> The action is punctuated by a range of expressionistic devices, most notably lengthy interior monologues revealing the Young Woman’s evolving psychological state, as well as a cacophony of city sounds and snatches of overheard dialogue on the periphery of the Young Woman’s life (DICKY, 2008, p.148).

<sup>12</sup> demands that we enter the black, female culture of her characters and judge their actions *from within that world* (KEYSSAR,1984, p.26).

(PERKINS, 1990, p.26).

CHARITY: Eu sei disso - mas eu me prometi quando Bessie morreu que o próximo de nós a morrer teria com certeza um funeral, dos grandes! Com plumas! – Economizei pra isso – e agora esse médico!

TILDY: Tudo o que eles pensam é operar, matar e pegar seu dinheiro. Eu nunca tenho condições de pagar pelo serviço deles.

CHARITY: (Vai até o tanque e esfrega as roupas) Nem eu. Essas roupas precisam ser entregues logo. Preciso de cada centavo.

TILDY: Quanto cada lavagem lhe rende?

CHARITY: Um dólar e meio. O serviço vale muito mais. Mas o que se pode fazer?

(PERKINS, 1990, p.26-tradução nossa).

Escrita em 1927, *Plumes* explora pelo diálogo o impasse das mulheres, moradoras da zona rural, quanto a gastar alguns dólares que economizaram com a cirurgia da moça ou com um funeral que tenha “plumas”, igual ao de uma senhora rica conhecida:

*(Just then the toll of a church bell is heard and then the steady and slow tramp, tramp, of horses' hoofs. Both women look at each other.)*

TILDY. (In a hushed voice) That must be Bell Gibson's funeral coming 'way from Mt. Zion. (Gets up and goes to window) Yes, it sho' is.

CHARITY. (Looking out of the window also) Poor Bell suffered many a year; she's out of her pain now.

TILDY. Look, here comes the hearse now!

CHARITY. My Lord! ain't it grand! Look at them horses—look at their heads—plumes how they shake 'em! Land o'mighty! It s a fine sight, sister Tildy.

(PERKINS, 1990, p. 27).

*(Então o sino da igreja toca e em seguida o estável trotar dos cascos dos cavalos. As duas mulheres entreolham-se).*

TILDY. (Em voz baixa) Deve ser o funeral de Bell Gibson vindo do monte Zion. (Levanta-se e vai para a janela) Sim, com certeza é.

CHARITY. (Também olhando pela janela) Pobre Bell sofreu por muitos anos; agora está livre da dor.

TILDY. Olha, aí vem o carro fúnebre!

CHARITY. Meu Senhor! Como é grande! Olhe para os cavalos – veja suas cabeças – como eles sacodem as plumas! Pousam poderosamente! É uma bela visão, irmã Tildy.

(PERKINS, 1990, p.27 – tradução nossa).

O impasse aumentado pela falta de garantia de que a cirurgia resolverá o problema da moça doente se intensifica quando Charity e Tildy veem na borra do café que a moça morrerá. O que acaba acontecendo poucas horas depois.

A intersecção entre aspectos econômicos e feminismo que os dramas de autoras e personagens negras proporcionam ao texto e ao palco é propícia para discutir o que há de semelhante e diferente nos movimentos interessados na emancipação das mulheres. Em “Apostando na Comandante Poeira”, Suzan-Lori Parks dará ênfase à dicotomia “azar no amor x sorte no jogo” para problematizar o

peso dos aspectos socioeconômicos sobre as relações de poder matrimoniais e também, pela falta de caracterização das personagens, o quanto esses aspectos podem ou não estar interseccionados com as discriminações de cor.

O desejo de um funeral pomposo representado pela compra das plumas vai mexer tanto com valores atribuídos ao ritualístico das culturas orientais e ao feminino enquanto figura vaidosa quanto com as limitações desse público em sua condição econômica baixa – como acontece de modo semelhante com as personagens Lucius e Mare, o casal de “Apostando”. Junto com esses valores econômicos e culturais, encontram-se em conflito as Flores e a Alergia, as Plumas e a Cura, a lógica racional e a lógica supersticiosa. Essa maneira de colocar os conflitos e a falta de um desfecho idealizado demonstram que esses dilemas de toda a trama são muito mais do que binarismos definidores de pobres e ricos, homens e mulheres. Eles são o modo mesmo de fazer com que mulheres e homens sejam representados como figuras que podem ocupar todos os lugares que possam existir entre um e outro. Essa postura remete ao ponto de vista contemporâneo que se expressou por muito tempo na ideia de que o lugar da mulher é onde ela quiser.

No sentido cultural dessa luta que se faz também pela dramaturgia e pelo teatro, as referências, as crenças, as identificações e os simbolismos do corpo e da língua tornam as experiências leitoras e teatrais mais intensas, atuando em favor da mesma voz da diferença que, segundo Sue-Ellen Case teria como propósito e princípio a contiguidade – um dispositivo observado pela crítica feminista em muitas escritas de autoria feminina e que “existe tanto no texto em si como em suas fronteiras escapando de um senso de desfecho formal e até colocando-se como anti-desfecho” (CASE, 1988, p.129). Marvin Carlson, especialista em teatro e dramaturgia, explica a contiguidade e as discussões sobre uma morfologia para a escrita teatral feminina como oportunidade de se perguntar, a exemplo do materialismo cultural “como um produto cultural como o teatro está envolvido na ideologia, nas formações de sistemas de relações sociais e nas estruturas de poder” (CARLSON, 1997, p.512). Acreditamos que essas formas de envolvimento se dão de diversas maneiras e atravessam epistemologias que se atraem e se repelem, enriquecendo o processo de constituição de ambas as produções do pensamento e da cosmopercepção humana.

A respeito do envolvimento supracitado ser parte das reflexões das dramaturgas do começo do século XX, a produtora teatral afro-estadunidense Kathy

Perkins considera que mesmo que dentre suas quase trinta peças somente três tenham ido ao palco, Georgia Douglas Johnson “se deu conta do impacto que a arte dramática poderia ter no processo de mudança social” (PERKINS, 1990, p.22 – tradução nossa)<sup>13</sup>. Repetindo-se o mesmo processo de reunião entre arte e emancipação sociopolítica no pensamento de Zora Neale Hurston (1891-1960). Conhecida como colecionadora das expressões folclóricas afro-estadunidenses, a antropóloga e escritora Hurston recebeu pouca atenção como dramaturga e produtora teatral, mas dedicou-se a vários trabalhos que, ao explorarem a vida e a música negras, fizeram com que ela acreditasse que seria capaz de construir um Teatro Negro. Algumas de suas peças foram *Color Struck* (1925) e o musical *The Great Day* (1931). Ambas tinham como temas a discriminação pela cor da pele e o trabalho negro.

O engajamento de Zora Hurston e outras dramaturgas negras com atividades sociais fora do teatro remeteram nossa leitura política das peças ao que Maria da Glória Gohn (2010), pesquisadora brasileira especialista em movimentos sociais, afirma em um de seus estudos: as mulheres sempre tentaram conquistar uma presença em ações coletivas. Seja quando esses espaços lhes foram cedidos seja quando ocupados por elas sem autorização prévia, essas mulheres tomaram protagonismos “nas associações de bairros, em entidades assistenciais, como as entidades articuladoras e os fóruns, nos movimentos sociais propriamente ditos e nos diversos conselhos de gestão pública compartilhada existentes”(GOHN, 2010, p.133).

A aproximação das escritoras com outros movimentos, fossem políticos ou estritamente culturais, representa esse desejo e força para a expressão de seus sonhos e luta. Ainda que financeiramente falidas por não obterem retorno da produção de suas peças, a pesquisadora estadunidense branca Stephanie Roach (1999) considera que as dramaturgas envolvidas com o social minoritário foram parte crucial do movimento *Little Theatre* que aconteceu por todo o país ao mesmo tempo em que acontecia a Renascença do Harlem. Esse movimento “pretendia criar teatros amadores, inspirados em vivência comunitária que seriam capazes de produzir peças, especialmente as de um ato, a baixos custos” (ROACH, 1999, p.

---

<sup>13</sup>Johnson became aware of the impact drama could have on effecting social change (PERKINS, 1990, p.22).

101-102 – tradução nossa)<sup>14</sup>.

A ideia de criar espaços teatrais com tom mais intimista e distante de interesses comerciais remete o movimento *Little Theatre* a um estilo de teatro que já era praticado dentro e fora do continente americano no século XVIII: o “teatro pessoal”. Segundo a crítica feita por Sue-Ellen Case, esse estilo “privilegiou o trabalho das mulheres ao reavaliar o teatro “amador” no âmbito dos parâmetros da ação pessoal, doméstica e social muito mais do que na relação que ele pudesse ter com o cânone ou com a Broadway (CASE, 1988, p.55 – tradução nossa)<sup>15</sup>.

Tempos depois, por girar em torno de valores familiares como o de “nutrir”, o teatro pessoal encontrou pontos de discordância com a crítica feminista – instituída a partir do feminismo enquanto movimento social que vinha acontecendo desde o final do século XVIII. Para as feministas materialistas o conceito “nutrir” inseria as transformações sociais em uma ideia de “biologismo” que mantinha a mulher reclusa em uma esfera que romantizava sua capacidade de gerar filhos e reforçava na condição de mãe e esposa algumas ideias utilizadas para justificar a exclusão que sofriam.

Quando constrói a personagem Mare comparando a si mesma com uma égua em idade reprodutiva, Parks pratica em seu tempo o mesmo contraponto que a dramaturga afro-estadunidense Mary Burril desenvolveu sobre aquela romantização circundante do gesto de nutrir. A diferença é que em “Apostando” a personagem feminina não se opõe à maternidade. Pelo contrário, vê nela uma saída para a estagnação de sua vida de casada, gerando contradições. Burril por sua vez, escreveu sua peça de apenas um ato, *They that sit in the darkness* (1919), para retratar o tema do controle natal e das dificuldades enfrentadas por famílias negras da classe trabalhadora que eram formadas por muitos filhos.

Mais tarde reintitulada *Unto the Third and Fourth Generations*, a escritora associou controle de natalidade com aspectos econômicos demonstrando que a vida de privações não só constrói relações de poder em circularidade viciosa como pode se manter de geração em geração:

---

<sup>14</sup> The Little Theatre Movement was intended to create amateur, community-based theatres that would be able to produce plays, especially one-acts, inexpensively (ROACH, 1999, p.101-102).

<sup>15</sup> It privileges women’s work, re-evaluating ‘amateur’ theatricals within the parameters of personal, domestic and social action rather than in relation to the canon or Broadway” (CASE, 1988, p.55).

MRS. JASPER. (Shaking her head mournfully.) Dis ole pain goin' be takin' me 'way f'om heah one o' dese days!

LINDY. (Looking at her in concern.) See, Ma, I tole yuh not to be doin' all this wuk! (...) I could 'a done it all mys'f  
(PERKINS, 1990, p.68).

SENHORA JASPER. (Movendo a cabeça com tristeza.) Toda essa dor ainda vai me levar embora daqui um dia desses!

LINDY. (Olhando para ela preocupada.) Entendo, Mãe, eu disse pra senhora não fazer todo esse trabalho! (...) Eu poderia ter feito tudo sozinha  
(PERKINS, 1990, p.68 – tradução nossa).

A morte de Malinda Jasper, a jovem matriarca de 38 anos que se desdobra para trabalhar fora e cuidar dos seis filhos não é garantia que o destino de sua filha de dezessete anos, Lindy, privada de estudar para cuidar de seus irmãos e ajudar sua mãe, seja diferente. Ao final da peça, nota-se que a herdeira mais velha toma para si o trabalho de lavar roupa para fora e assume o papel de quem orienta outras pessoas no que elas devem fazer, inclusive seu próprio pai:

MILES. (Awkwardly, as he struggles in with the hamper piled high with the snow clothes.) Anything mo' Ah kin do, Lindy?

LINDY. (As she sits on the edge of her trunk and stares in a dazed, hopeless way at the floor.) I reckon yu'd bettah walk up de road a piece to meet Dad an'hurry him erlong. An' stop in de Redmon's an' tell 'em dey cain't have de wash tomorrer 'cause(Gulping back her tears,) 'cause Ma's dead; but I'll git 'em out myself jes ez soon ez I kin. An', Miles, leave word fo' Sam Jones 'at he need'n' come fo' de trunk.

THE END (PERKINS, 1990, p.74).

MILES. (Desajeitadamente, enquanto luta com um cesto com uma pilha de roupas de neve) Algo mais que eu possa fazer, Lindy?

LINDY. (Enquanto ela se senta perto do caixão e encara o chão de uma forma atordoada e sem esperança). Eu acho melhor você subir um trecho da estrada para encontrar o papai e apressá-lo. E passe na Redmon para avisar que amanhã não poderei lavar as roupas porque (engolindo em seco suas lágrimas) porque mamãe está morta; mas eu mesma vou buscar as roupas assim que eu puder. E, Miles, deixe um recado para Sam Jones de que ele precisa vir para o velório.

O FIM.

(PERKINS, 1990, p.74 – tradução nossa).

Além das relações entre luta feminista e as relações geracionais, o trecho acima demonstra outro tema explorado por Burril; o dialeto de afro-estadunidenses do sul. Esse recurso, que se torna uma maneira de representar artisticamente uma comunidade, faz com que o aspecto cultural adentre as reivindicações políticas civis embora não com toda a força que vemos acontecer nas décadas de 1980 e 1990. Mas, enquanto termos como *wuk* (*work*), *heah* (*here*), *de* (*the*), *dey* (*they*), *kin* (*can*) funcionam em Burril como exemplos e marcas de um inglês variante do padrão que valoriza um regionalismo, em Suzan-Lori Parks ele parece ser utilizado como forma

de demonstrar um folclore que se faz em defesa do multicultural, tema bastante discutido em seu tempo.

O posicionamento de elementos dialetais também pode ser observado no trabalho de Shirley Graham Du Bois (1896-1977), que não só aproveitou temas do universo feminino, como deu atenção ao modo de o afro-estadunidense comunicar-se. Logo no início de *It's morning* (1937), peça de um ato e duas cenas, o leitor encontra a seguinte didascália em itálico e em forma de nota:

*Note: The dialect in "It's Morning" is not uniform. It is not intended to be. Many African languages express different meanings by changes in pitch and volume. The most primitive of American Negroes indicate slight changes in meaning by changing vowel sounds. Also, the old type of Negro preachers used a biblical mode of expression which cannot be expressed in dialect. The song used in Scene II, "Ah want Jesus to walk wid me," is one of the oldest of the Spirituals. As are most of these older songs, it is in the minor mode. Music for the other lyrics is original and harmonizes with the theme of the play. S.G. (PERKINS, 1990, p.211).*

Nota: O dialeto em "It's Morning" não é uniforme. Não é para ser. Muitas línguas africanas expressam significados diferentes por mudanças no tom e no volume. O mais primitivo dos negros americanos indica ligeiras mudanças de significado ao mudar os sons das vogais. Além disso, o antigo tipo de pregadores negros usava um modo de expressão bíblico que não pode ser expresso em dialeto. A canção usada na cena II, "Quero que Jesus ande comigo", é uma das mais antigas dos *Spirituals*. Como a maioria dessas canções antigas, ela está no modo menor. A música para as outras letras é original e se harmoniza com o tema da peça. S.G (PERKINS, p.-tradução nossa)  
(PERKINS, 1990, p.211-tradução nossa).

A Nota de Shirley Graham, bem como o lirismo trazido para outras peças de dramaturgas negras é um outro elemento estético que se mantém no trabalho de Suzan-Lori Parks e, para nossa interpretação, funcionará como expressão de uma cultura e luta política que dividirá opiniões entre integrar-se ou distinguir-se de outras visões de mundo, inclusive aquelas que acreditam nas diferenças somente enquanto justificativa para a segregação. Com o que descrevemos até aqui, pode-se notar que em continuidade à intensa participação feminina em diversas ações sociais até aquele momento o teatro das escritoras do período do movimento do Harlem "produziu uma dramaturgia que é tanto centrada nas mulheres quanto nas questões raciais enquanto lutam por um lugar para si na tradição teatral" (STEPHENS, 1999, p.99 – tradução nossa)<sup>16</sup>. Isso revelou sinais da intersecção que mais tarde faria emergir um feminismo negro. Porém, até ele se estabelecer, outras vertentes

<sup>16</sup> Harlem Renaissance as a special time in the evolution of black women playwrights in America because they produced a drama that is both woman centered and racially conscious while struggling to find a place for themselves in a developing theatre tradition (STEPHENS, 1999, p.99).

feministas continuavam enfrentando seus paradoxos.

Um pouco menos interessada nas desigualdades que pudessem haver no âmbito doméstico em razão da distinção entre os sexos a dramaturga branca Lillian Hellman (1905-1984) parecia voltar sua atenção para uma perspectiva mais econômica das mesmas desigualdades. Ela foi a primeira mulher a ser admitida em um cenário teatral majoritariamente ocupado por homens e “seu trabalho levantou questões se uma perspectiva feminista que interroga papéis de gênero estritamente inscritos e tenta subverter a hegemonia patriarcal poderia ser compatível com um realismo dramático tradicional” (ADLER, 1999 p.119 – tradução nossa)<sup>17</sup>. Thomas Adler (1999) comenta ainda que o aspecto econômico foi um dos focos do movimento feminista em um momento no qual ele incluía em sua pauta discussões a partir da perspectiva materialista.

No começo da década de 1940, Lillian Hellman escreveu peças que chamaram a atenção e escandalizaram alguns segmentos da sociedade por explorarem as muitas formas e abusos de poder. Em *The Little Foxes* (1939) ela retrata o universo feminino em um contexto no qual somente os filhos homens herdavam os bens dos pais e as mulheres eram deixadas de lado a ponto de, como fez a personagem Regina Giddens, usar de artimanhas para manipular as circunstâncias em seu favor. A crítica tem desfecho punitivo para Giddens, que acaba sozinha e desprezada por todos a despeito da riqueza material que acumulou.

No período em que Hellman começava sua carreira como dramaturga, a teoria feminista era percebida, em sua segunda onda, como uma análise e prática política específica que se comprometia com uma mudança radical e uma ação política direta e também manifestando-se em alguns programas sociais como a Associação Americana de Teatro, embora a Associação não necessariamente fosse feminista em sua acepção europeia. Sue-Ellen Case (1988) acrescenta que o impulso feminista reforçou seus laços com o Movimento pelos Direitos Civis organizado na década de 1950 em diante e deixou-se perceber também nos trabalhos das dramaturgas negras Alice Childress (1916-1994), Lorraine Hansberry (1930-1965) e Adrienne Kennedy (1931-).

Como parte fundamental deste panorama julgamos necessário focar

---

<sup>17</sup> The work has raised the larger issue of whether a feminist perspective that interrogates narrowly inscribed gender roles and seeks to subvert patriarchal hegemony can ever be compatible with traditional dramatic realism (ADLER, 1999, p.119).

nossa atenção em peças que de algum modo incorporaram no conteúdo e na forma, as inquietações dos feminismos que citamos e especialmente o feminismo que emergiu em meados do século XX: o feminismo negro. Salvas as diferenças epistemológicas, essa vertente do feminismo nasceu de uma fusão do feminismo radical com o materialista e, bem como o fez feminismo que nos Estados Unidos incluiu outras “mulheres de cor”, passou a tratar tanto da sua associação a modos de produção que as excluem em guetos e setores de baixos-salários quanto da imagem sexualizada que fazem delas propriedades sexuais de seus maridos e as confinam a uma posição de suporte enquanto eles assumem o papel de liderança.

Em 1964, Adrienne Kennedy recebe o prêmio Obie por *Funnyhouse of a Negro* (1963), peça em estilo surrealista que “tem a ver com uma garota mestiça que sem sucesso tenta resolver os conflitos psicológicos de sua herança negra/branca” (HILL, 2009, p.289- tradução nossa)<sup>18</sup>. Outro exemplo que pode dar amplitude das discussões de cunho feminista do drama negro neste período é o diálogo a seguir, retirado de *Wine in the Wilderness* (1969) de Alice Childress:

TOMMY: You treat me like a nigger, that's what. I'd rather be called one than be treated that way.

BILL: What's a nigger? [Talks as he is trying to find word] A nigger is a low, degraded person, any low, degraded person, I learned that from my teacher in the fifth grade.

TOMMY: I don't need to find out what no college with folks say nigger is. If a black somebody is in a history book, or painted on a pitcher, or drawn on a paintin'...or if they're a statue...dead and outta the way, and can't talk back, then you dig 'em and full-a so much-a damn admiration and talk 'bout “our” history. But when you run into us livin' and breathin' ones, with the life's blood still pumpin' through us... then you comin' on 'bout we ain' never together.

[Bill takes his hand; she gently removes it from his grasp.]

Bill, I don't have to wait for anybody's by-your-leave to be a “Wine in the Wilderness” woman. I can be it if I wanta...and I am. I am. I am. I'm not the one you made up and painted, the very pretty lady who can't talk back...but I'm “Wine in the Wilderness”...alive and kickin',me...Tomorrow-Maruié, cussin' and fightin' and lookin' out for my damn self 'cause ain' nobody else'round to do it, dontcha know.And, Cynthia, if my hair is straight, or if it's natural, or if I wear a wig, or take it off...that's all right;because wigs..shoes...hats...bags..and even this...

[She picks up the African throw she wore a few moments before...fingers it.]

They're just what...what you call ...access...[fishing for the word]..like what you wear with your Easter outfit...

CYNTHIA: Accessories...

TOMMY: Thank you, my sister. Accessories. Somethin' you add on or take off. The real thing is takin' place inside...that's where the action is (CHILDRESS,2011, p.215;217).

<sup>18</sup> It has to do with a mulatto girl's unsuccessful attempts to resolve the psychological conflicts of her black/ white heritage (HILL, 2009, p. 289).

TOMMY: Você me trata como uma negra, é isso que acontece. Eu preciso ser chamada assim do que ser tratada como uma.

BILL: O que é um negro? [Fala enquanto tenta encontrar explicação] Um negro é uma pessoa baixa e degradante, qualquer pessoa baixa e degradante, eu aprendi isso com meu professor na quinta série.

TOMMY: Eu não tenho a menor necessidade de saber como escola branca nenhuma definiu negro. Se um negro está em um livro de história, ou pintado em um jarro, ou desenhado em uma pintura ... ou se for uma estátua ... morto e fora do caminho, e não pode responder, então você o escava e o enche de uma porcaria exagerada de admiração e fala sobre a "nossa" história. Mas quando você nos encontra vivos e respirando, com o sangue da vida ainda bombeando através de nós ... então você começa a dizer que nunca estaremos juntos.

[*Bill pega sua mão; ela gentilmente a retira das dele.*]

Bill, eu não tenho que esperar ninguém com licença para ser uma mulher "Wine in the Wilderness". Eu posso ser isso se eu quiser ... e eu sou. Eu sou. Eu sou. Eu não sou aquela que você inventou e pintou, a moça muito bonita que não consegue responder ... mas eu sou "Wine in the Wilderness" ... viva e dando chutes, eu ... Tomorrow-Marie, xingando e lutando e estou cuidando de mim mesma porque não há mais ninguém por perto para fazer isso, você não compreende? E, Cynthia, se meu cabelo estiver liso, ou se for natural, ou se eu usar uma peruca, ou tirar ... está tudo bem; porque perucas ... sapatos ... chapéus ... bolsas ... e até mesmo isso ...

[*Ela pega a manta africana que usava alguns momentos antes ... encaixa em seus dedos.*]

Eles são apenas o que ... o que você chama de ... acesso ... [pescando a palavra] ... como o que você veste com sua roupa de Páscoa ...

CYNTHIA: Acessórios.

TOMMY: Obrigada, minha irmã. Acessórios. Algo que você veste e do qual se despe. O que é de verdade está aqui dentro...é aqui que a ação reside (CHILDRESS,2011, p.215;217 – tradução nossa).

A dramaturga - também atriz e diretora do Teatro Negro Americano (ANT) - construiu personagens envolvidas no meio artístico para dar espaço dramático a quem discute as representações da mulher negra. O pintor Bill e Tomorrow-Marie, uma mulher negra que ele convida para posar para que ele pinte um quadro, tratam exatamente do olhar do artista sobre as experiências negras e experiências da mulher negra, tema que começava a se tornar recorrente nas décadas em que o Movimento pelos Direitos Civis estavam em voga.

Sobre os trabalhos desenvolvidos entre o período de Movimento Black Arts dos anos 1960 e o Movimento de Liberação feminina da década de 1970, DeLinda Marzette (2013), pesquisadora afro-estadunidense, considera que as peças de Ntozake Shange ilustram a influência dos dois movimentos ao dar destaque às lutas de mulheres de cor na medida em que elas se esforçam para existir como figuras tridimensionais em um ambiente sexista e racista. Essa existência compartilhada se manifesta no seguinte trecho, retirado de *For colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* (1975):

lady in brown  
 don't tell nobody don't tell a soul  
 are we animals? have we gone crazy?  
 sing a black girl's song  
 bring her out to know herself  
 to know you  
 but sing her rhythms  
 let her be born  
 & handled warmly  
 (SHANGE, 1997, p.4).

dama de marrom  
 não crie distinções entre ninguém não distinga uma alma que seja  
 somos animais? enlouquecemos?  
 cante uma canção de uma menina negra  
 traga-a para fora para conhecer-se a si mesma  
 pra conhecer você  
 mas cante os ritmos dela  
 deixa-se nascer  
 e ser tratada calorosamente  
 (SHANGE, 1997, p.4 – tradução nossa).

Como reação ao potencial suicídio de mulheres de cor, a dramaturga oferece o que hoje conhecemos como sororidade e empatia no trecho representado pela canção e ritmo. “uma canção de uma menina negra” pode ser mencionada como proveniente dos *Spirituals*, do *Blues*, do *Jazz*, do *rap* e de outras variações da música que construiu sua história e sua arte desde antes da ideia das distinções e discriminações justificadas pela cor. Implementar essa musicalidade na dramaturgia de autoria negra envolve tanto resgatar essa memória quanto autoconhecimento.

Marzette, que também é negra, argumenta que as figuras femininas de Shange sublinham a necessidade de definir e determinar seu próprio senso de identidade. Autodefinição, autoaceitação e autodeterminação são abraçadas e celebradas, de modo que notamos uma representação pelas minorias devido à ausência de uma *lady in white* no coro-poema:

lady in brown  
 i'm outside chicago  
 lady in yellow  
 i'm outside detroit  
 lady in purple  
 i'm outside houston  
 lady in red  
 i'm outside baltimore  
 lady in green  
 i'm outside san francisco  
 lady in blue  
 i'm outside manhattan  
 lady in orange  
 i'm outside st louis  
 (SHANGE, 1997, p.5).

dama de marrom

estou fora de chicago  
 dama de amarelo  
 estou fora de detroit  
 dama de lilás  
 estou fora de houston  
 dama de vermelho  
 estou fora de baltimore  
 dama de verde  
 estou fora de são francisco  
 dama de azul  
 estou fora de manhattan  
 dama de laranja  
 estou fora de são louis  
 (SHANGE, 1997, p.5 – tradução nossa).

A estrutura de *For colored girls who have considered suicide when the Rainbow is enuf* (1975) é assumidamente a de um coro-poema e apresenta-se com todas as letras em minúsculo, como podemos ver no trecho anterior. Essa maneira de compor a peça graficamente pode sugerir tanto aspectos de oralidade quanto políticos propriamente ditos.

Sobre o primeiro aspecto, o escritor português de origem angolana, valter hugo mãe, costuma explicar sua opção por letras minúsculas defendendo que quando falamos não distinguimos as maiúsculas das minúsculas. Ele dar a entender que sua intenção em fazer uso das segundas seria uma espécie de democracia gráfica onde a tradição recomenda diferenciações e gradações de gênero e grau. Já a escritora e ativista bell hooks também tem um posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa. Para isso, ela mantém seu nome, que também homenageia a sua avó, em letras minúsculas.

Sobre outras relações que a peça de Shange estabelece com questões políticas e culturais tanto na forma como no conteúdo, DeLinda Marzette reflete que a obra:

ecoa o movimento teatral Black Arts: o orgulho e a conexão com a herança africana são promovidos. As meninas de cor têm suas vozes completamente ouvidas e são geralmente profanas quando se opõem aos estereótipos da matriarca dessexualizada e da mommy negra. O final da peça destaca o poder curativo que se faz possível pelo agenciamento de laços entre mulheres (MARZETTE, 2013, p.135 – tradução nossa)<sup>19</sup>.

A oposição a estereótipos e o incentivo ao agenciamento mútuo que

---

<sup>19</sup> Shange's play echoes the Black Arts Theatre Movement: black pride and a connection with African heritage is promoted. Shange's "colored girls" are fully voiced and are often profane as they counter stereotypes of the desexualized black matriarch and mammy. The play's memorable finale underscores the collective healing possible through the agency of female-to-female bonds (MARZETTE, 2013, p.135).

Marzette observa na obra de Shange são outras práticas comuns na literatura dramática de autoria negra e feminina, especialmente quando dramaturgas e atrizes negras se tornaram porta-vozes das lutas feministas ao chamar a atenção para como o cânone suprimia sua voz, sua linguagem corporal, seu estilo, sua maquiagem e seu cabelo.

Dentre os teatros assumidamente feministas não podemos deixar de citar o *Spiderwoman Theatre*, organizado por mulheres indígenas e o *It's all right to be a Woman*, ambos em funcionamento na década de 1970, quando o feminismo tornou-se feminismo e foram criados os grupos CR do inglês *consciousness-raising*), focados exclusivamente nas experiências formais e práticas das mulheres:

os CRs promoveram o começo do teatro feminista que celebrava a performance pública das vozes das mulheres sem questionar sua condição ou definição, classe e cor.[...] O teatro "It's all right to be Woman" fundado em 1979 foi uma clara ilustração dos efeitos do feminismo radical na prática teatral (CASE, 1988, p.65 – tradução nossa).

Para facilitar a compreensão da diferença entre duas das principais correntes do feminismo, o materialista e o radical, Sue-Ellen Case (1988) explica que enquanto posição predominante nos Estados Unidos, o feminismo radical baseia-se na crença de que o patriarcado é a causa primeira da opressão feminina e de que existe uma cultura das mulheres diferente da cultura patriarcal dos homens. Esse senso de diferença essencial entre sexos criou novas grafias como *womyn* e *herstory*, por exemplo.

Já o feminismo materialista contradiz o essencialismo e universalismo do feminismo radical porque sublinha o papel da classe e da história na opressão sofrida pelas mulheres. Nele, a dinâmica da classe é central na formação de todas as instituições econômicas, sociais e culturais e "a família nuclear, por exemplo, é percebida como uma unidade de propriedade privada na qual a esposa - mãe é explorada pelo homem e pela organização mais larga que é o capitalismo"(CASE, 1988, p.83 – tradução nossa)<sup>20</sup>. Esse jogo entre ideologias distintas dentro da luta feminista pode ser experimentado no contato com *Uncommon Women*, escrita por Wendy Wasserstein em 1977. De autoria branca, a peça trata da vida de mulheres bem educadas e economicamente privilegiadas que, no contexto de uma sociedade patriarcal, têm dificuldades em tomar decisões que as tornarão capazes de

<sup>20</sup> The nuclear Family, por exemplo, is perceived as a unit of private property, in which the wife-mother is exploited by the male as well as by the larger organization of capitalism (CASE, 1988, p.83).

ascender profissionalmente.

Enquanto suas personagens estão falando do futuro no conforto de seus dormitórios, em *Isn't it Romantic* (1983) as personagens de classe media alta, educadas em escolas caras caíram no mundo, tentando a ascensão amorosa e profissional em Manhattan. A personagem central, Janie, é cobrada por seus pais e namorado uma devoção ao casamento e à família que entra em conflito com suas ideias feministas e sonhos de carreira como escritora. Em uma Nova Iorque de 1983, a personagem e suas amigas demonstram suas leituras particulares do mundo feminino e suas cobranças. Jan Balakian comenta que, com sagacidade, Wasserstein acaba sondando assuntos sérios como:

a complexidade de relacionamentos e casamento, o preço da independência, a turbulência de crescer e encontrar identidade pessoal, a questão de procurar saber se as mulheres podem mesmo conquistar tudo o que querem, a dinâmica entre mãe e filha, a sensibilidade judia e o problema do sexismo no começo dos anos 80. A força de *Isn't it romantic* deriva de sua dramatização astuta e humorística das dores feministas em crescimento (BALAKIAN, 1999, p.217-218 – tradução nossa)<sup>21</sup>.

O papel da mãe nas decisões de uma filha também pode ser problematizado pela peça com título inspirado na música *Isn't it romantic* dos compositores e músicos Richard Rodgers e Lorenz Hart. É que embora não leve uma vida convencional em relação ao seu casamento – trata-se de uma esposa e mãe que não sabe sequer cozinhar - e não tenha seguido uma carreira - por apoiar-se no sucesso dos negócios de seu marido, Tasha Blumberg cobra que sua filha tenha uma vida diferente da dela, isto é, dedicada ao marido e aos muitos netos que lhe dará. Entretanto, na medida em que a fábula se desenvolve, ao leitor/espectador é revelado que apesar dos conselhos de sua mãe, Janie leva mais em conta o estilo de vida da matriarca: um espírito livre e apaixonado pela dança que leva Janie a investir no que realmente a satisfaz enquanto mulher.

Sobre o teatro praticando no período em que as peças de Wendy Wasserstein foram escrita, Sue-Ellen Case (1988) observa que a crítica feminista e as historiadoras começaram a reconstruir a história das mulheres no teatro usando

---

<sup>21</sup> the complexity of relationships and marriage, the price of independence, the turbulence of growing up and finding one's identity, the question of whether women can have it all, the dynamics between mothers and daughters, the Jewish sensibility, and the problem of sexism in the early eighties. The strength of *Isn't it Romantic* derives from its humorous and astute dramatization of feminist growing pains (JAN BALAKIAN, 1999, p.217-218).

as metas dos grupos CR e das ativistas sociais: tornar as mulheres visíveis, encontrar suas vozes, recuperar os trabalhos que a história dominante suprimiu e explicar o processo histórico de supressão das mulheres e seus efeitos em suas conquistas. De lá em diante, adentrando ao período da carreira teatral de Suzan-Lori Parks, os saberes voltados para o teatro e para o feminismo reconstruíram a história das mulheres no teatro para criar novos modos de ler uma peça, visualizar uma produção e desconstruir o cânone da crítica dramática, como já comentamos ter sido constatado por Marvin Carlson (1997). Observamos que foi nesse contexto de questionamento que as primeiras peças de Suzan-Lori Parks começaram a ser escritas e produzidas.

## 1.2 SUZAN- LORI PARKS E SUA POÉTICA *REP& REV*

Suzan-Lori Parks é descrita por muitos pesquisadores interessados em sua literatura como uma escritora brincalhona, instável e peripatética (GARRET, 2000; FRANK, 2002; HILL, 2009). Nascida no estado de Kentucky (Estados Unidos) em 1963, ela teve que mudar de endereço várias vezes dentro de seu país e cursar seu Ensino Médio na Alemanha devido às transferências de seu pai que, na época, prestava serviços ao exército. Acreditamos que parte de sua criatividade em capturar e materializar emoções por meio de palavras, assim como a de inspiração na criação de trocadilhos e malapropismos, apontados posteriormente como marcas de sua poética, podem ter vindo da dificuldade que a escritora tinha com a ortografia de algumas palavras.

Conforme o relato de Shawn Marie Garret (2000), foi a leitura gesticulada de Parks em uma aula de Escrita Ficcional que fez com que outro educador, James Baldwin, a aconselhasse a escrever peças teatrais em vez de ficção de outros gêneros. O caráter experimental de Parks, elogiado pela crítica anos depois, foi o que paradoxalmente havia impedido de ela encenar sua primeira peça, “*The Sinner’s Place*” (1984). Enquanto formanda da Universidade onde se graduou no Curso de Ciências e Artes Liberais, em 1985, Shawn- Marie Garret relata que a gestão “não autorizou que Parks levasse poeira para o local onde seria feita a apresentação” (GARRET, 2000, p.04).

Interessada na arqueologia representada pela escavação, na simbologia da poeira e no exercício de uma forma não convencional de escrita, Parks escreveu sua segunda peça, *Betting on the Dust Commander* (1986), e em 1989 concluiu a

elaboração de *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. Em 1991, Parks tornava-se artista associada no *Yale School of Arts* e a partir daí, em parceria com outros artistas, passava a ter suas peças apresentadas também fora de Nova Iorque. *Devotees in the Garden of Love* (1991), por exemplo, estreou no *Actors Theatre* de Louisville (Kentucky), em 1992. Nesse período, ela também estava trabalhando na criação de *The America Play*, concluída em 1993. São as últimas quatro peças supracitas que compõem o nosso *corpus* de análise.

Em 1996, Parks foi convidada pelo cineasta Spike Lee para elaborar o roteiro de um de seus filmes, *Girl 6* e seguiu conquistando reconhecimento e prêmios pelas peças que escreveu para o palco. Além dessas criações, ela tem três peças escritas para rádios, uma adaptação de romance e escreveu o seu próprio romance, *Getting Mother's body* publicado em 2003. Além de seu trabalho como escritora, coordenou um projeto colaborativo que contou com a participação de artistas e casas de espetáculo de inúmeras cidades dos Estados Unidos e de outros países. Segundo o pesquisador brasileiro, Braz Pinto Jr (2016), esse projeto consistiu na montagem de um espetáculo contínuo composto por 365 peças curtas escritas para serem encenadas uma em cada dia do ano em diversos palcos ao mesmo tempo.

Apesar das várias montagens feitas por Parks até hoje e de os comentários feitos nos capítulos de análise serem acompanhados de pistas para a realização cênica de suas obras, ressaltamos que as discussões não provêm de representações teatrais propriamente ditas. Essa impossibilidade se deu por não termos conseguido acesso à nenhuma de suas montagens e por termos preferido lidar com cada texto enquanto “enunciação na qual consideraremos, sucessivamente, o próprio ato, as situações em que ele se realiza e os instrumentos de sua realização” (BENVENISTE, 1989, p.83). Alguns instrumentos de realização da poética que foram considerados em nosso estudo são: a exploração dos deslizamentos de pronúncia, a multiplicação de variações da língua inglesa, a paródia de discursos histórica e literariamente documentados, a improvisação do *jazz* e a extensão dos silêncios.

Além de tornar os textos altamente performáticos, todos eles, em conjunto com outras estratégias linguísticas e paralinguísticas, geram efeitos de sentidos que alimentam as discussões que propomos nesta pesquisa. O conjunto dessas estratégias constrói também um conceito central para a poética de Suzan-Lori Parks:

a repetição-revisão. Referindo-se a ele como *Rep & Rev*, Parks explica o conceito como “uma estrutura que cria um drama de acumulação” (PARKS, 1995, p.9 – tradução nossa)<sup>22</sup>.

A experiência leitora que o *Rep&Rev* nos proporcionou foi a de como se tudo o que nos restasse fosse o durante, o devir que se realiza no presente e a importância de se revisar o que parece estar esclarecido, de se visitar o que foi repetido. A repetição reúne, ao nosso ver, os três tempos – presente, passado e futuro - para nos desacomodar de ideias extremamente dicotômicas e de atitudes que se naturalizaram ou se tornaram familiares a ponto de não mais sentirmos necessidade de questioná-las mesmo quando já não suficientes para comunicar ou explicar experiências diferentes.

Em recordação a algumas leituras que fizemos de Gilles Deleuze (2018), filósofo francês que afirmou a repetição como elemento fundamental na produção da diferença, refletimos que a repetição praticada por Parks não era aquela que toma os mesmos caminhos e faz as mesmas coisas. Ela exprime uma instabilidade, um acontecimento inesperado, uma singularidade que não se repete da mesma maneira e acaba criando para a fábula um prolongamento que não necessariamente apresenta *clímax* e fim. Reunindo dois conceitos de Deleuze em nossas reflexões, quais sejam, o da diferença e o da repetição, conseguimos visualizar na poética da repetição e revisão um processo de afirmação de diferenças que oferece às palavras e gestos múltiplas possibilidades tanto na sua existência literária quanto em cena.

Os conceitos de diferença e repetição contribuem com nosso estudo porque discutem filosoficamente o duplo poder que o ato de repetir possui e manifesta nas peças parksianas: o de tentar inserir realidades singularidades em uma generalização, dissolvendo-as; e o de produzir singularidades a ponto de torná-las universais no sentido de tudo é singular por ser irrepitível ou insubstituível:

Significa isso que a repetição surge tanto nesta suspensão como neste retorno, como se a existência se reconstruísse e se “reiterasse” em si mesma desde que já não seja coagida pelas leis? A repetição pertence ao humor e à ironia, é por natureza transgressão, exceção, e manifesta sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que fazem a lei (DELEUZE, 2018, p.9).

---

<sup>22</sup> a structure which creates a drama of accumulation can be accommodated under the rubric of Dramatic Literature (PARKS, 1995, p.9).

Enquanto para Deleuze universalizar ganha esse sentido de tornar uma dada realidade algo particular e insubmisso, existe um ponto de vista ideológico e político a partir de qual o problema da universalidade reside na tentativa de unificar e homogeneizar, seja pela história seja pela biologia, realidades que o processo de globalização demonstrou serem cada vez mais plurais. Vendo o retorno a um passado perdido como uma forma de lidar com a fragmentação do presente, a pesquisadora branca Kathryn Woodward (2014) comenta que

As identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições. Uma ilustração disso é o surgimento dos chamados “novos movimentos sociais”, os quais têm se concentrado em lutas em torno da identidade. Eles têm se caracterizado por efetuarem o apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político, para adaptar o slogan feminista (WOODWARD, 2014, p. 12).

Assim, tanto a ideia de diferença e repetição para Gilles Deleuze, no campo da filosofia em diálogo possível com o campo não filosófico, como a ideia de identidade e diferença dos Estudos Culturais desenvolvidos por Woodward conseguem nos dar a noção da importância de se pensar o papel da linguagem poética na fabricação desses significados e no quanto, também no âmbito das lutas civis, esses significados estão atravessados.

Enquanto em tempos clássicos a participação civil, especialmente representada pelos movimentos sociais, caracterizava-se pela luta de classes, Maria da Glória Gohn (2002) também reflete que a ênfase dos movimentos sociais a partir da 2ª metade do século XX se voltam aos problemas interseccionais relacionados à esfera pública em seu conjunto: pobreza, discriminações, questões de gênero e sexualidades, raciais, contra as guerras etc. Esses problemas interseccionais unidos à expansão das mídias alternativas e ao advento da internet vêm transformando o sujeito político, segundo a pesquisadora brasileira, por sua articulação internacional e em rede.

É de nossa parte acrescentar que, enquanto sistema de representação das questões vinculadas à vida humana, a literatura também demonstra essa transformação. A função da literatura moderna, descrita pelo poeta e teatrólogo martinicano Edouard Glissant (2005) como “uma outra função, que é a de escavação das culturas, de amontoamento de terra, de acumulação do humo, de agrupamento de obras fecundas” (GLISSANT, 2005, p. 111), encontra no drama de acumulação de Suzan-Lori Parks um vínculo direto, já que nas palavras da dramaturga:

Uma vez que a história é um acontecimento gravado e lembrado o teatro é para mim o lugar perfeito para “fazer” história – e é pelo fato de muito da história afro-americana ter sido deslembrada, desgravada, apagada, uma de minhas tarefas como dramaturga é – por meio da literatura e da estranha relação entre teatro e vida-real – localizar o cemitério, cavar em busca de ossos, encontrar ossos, ouvir os ossos cantarem, registrar o que cantam (PARKS, 1994, p.4).

A interação de imaginários e identidades mediada pela história, pela arte dramática, pela música, e pela linguagem, proporcionam à literatura parksiana uma expressividade que nos remete ao discurso político que dá sentido aos movimentos sociais.

A premissa de que para Parks as Histórias e as histórias precisam ser revisitadas a partir de diferentes perspectivas funciona como um eco. Ela nos serve de base para especular o porquê de seu processo criativo construir-se com o uso de símbolos com os quais a produção de conhecimento hegemônica não conseguiu estabelecer relação identitária. Conjecturamos que talvez seja porque ele ponha em evidência o modo como os imaginários construídos historicamente acerca do homem e da mulher, negros e não-negros, africanos e americanos, vêm contribuindo para um drama que parece debater-se contra a produção de uma diferença negativa, que violenta e segmenta corpos e identidades em si e entre si. Por isso é que suas peças, assim como as ações civis que lutaram historicamente por justiça social acabam rotuladas “como acontecimentos marginais, como disfunções à ordem social vigente” (GOHN, 1995, p.7).

Além de compor o grupo da arte não-hegemônica como muitos outros artistas politicamente progressistas, a poética de Parks também nos pareceu distanciar-se deles no sentido de não se preocupar com a defesa de uma estética única ou identidade nacional, inscrevendo-se no que Marvin Carlson (1997) comentar ser um teatro pós-estruturalista, isto é, “um nexos que procura deslocar todas as linhas oficiais, um espaço de luta e fluxo oscilando entre desejo e frustração, crença e desmistificação, não um agente possível de mudança social mas sim um *locus* de energias ambíguas” (CARLSON, 1997, p.506 – grifo do autor). Em razão desse processo de ruptura ter provocado transformações na arte que se praticava até então, a dramaturgia europeia enfrentou uma suposta crise em meados do século XIX - o que levou alguns críticos a declará-la como arte superada. Percebendo o equívoco que poderia haver nesta afirmação, Jean-Pierre Sarrazac (2017) realizou um estudo em busca de esclarecimentos acerca da impossibilidade

enfrentada pelos escritores modernos em submeter o conteúdo de suas peças ao dogma da bela forma artística prevista na poética clássica.

Durante ampla pesquisa e análise poética de obras produzidas desde 1889 naquele continente, o pesquisador passou a considerar, então, que o caos com o qual se encontravam confrontados Samuel Beckett e tantos outros dramaturgos era:

A massificação consubstancial à sociedade industrial e que se agrava no mundo pós-industrial; é a perda do sentido num universo pós-moderno; é o estado geral do planeta no momento da globalização. É a devastação generalizada. É o eco sem fim de Auschwitz e de Hiroshima (SARRAZAC, 2017, p. XVIII).

E concluiu que a suposta crise que servia de justificativa para que os críticos declarassem a morte da arte dramática drama, na verdade apontava para o nascimento do drama moderno.

Se, com base na descrição de Sarrazac, o caos do mundo moderno europeu passasse a ser descrito do ponto de vista de países da América, pode-se dizer que ele produziu eco suficiente para atravessar o Oceano Atlântico. Para os trazidos ou nascidos do novo continente, ele instalou-se em forma de capitalismo e organizou-se com o auxílio da espoliação, da exploração e da “codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de *raça*, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros” (QUIJANO, 2005, p.227). A união dessa estrutura biológica com a estrutura capitalista de controle do trabalho produziu, segundo o sociólogo peruano Anibal Quijano, uma geografia social que determinou um centro sempre superior à periferia da produção.

Do biológico para seus desencadeamentos sociais e, em simultâneo, artísticos, a *raça* é considerada por Linda Hutcheon (1991) uma das categorias do que ela chamou de “ex-cêntrico”: aquilo que parte de uma perspectiva descentralizada mas que “dá lugar ao conceito de diferenças, ou seja, não à afirmação da uniformidade centralizada mas da comunidade descentralizada” (HUTCHEON, 1991, p.29). Essa ideia de comunidade descentralizada surge para nós como uma proposta de reflexão que se dá especialmente no momento em que lidamos com dualismos e evolucionismo nas peças analisadas.

Hutcheon acredita que afirmar uma comunidade descentralizada constitui-se como mais um paradoxo da vida moderna, já que o fato de o questionamento do

universal e do totalizante em nome do local e do particular não envolve automaticamente o fim de todo consenso de universal e totalizante. Por isso ela esclarece que o pensamento pós-moderno se caracteriza não pela defesa de uma certeza mas por colocar todas as certezas como provenientes de uma complexa rede de condições locais e contingentes. Sendo assim, em complemento ao que havíamos lido em Sarrazac (2017) a respeito do caos mundo moderno como justificativa para a estrutura poética do drama moderno, Hutcheon (1991) comenta em seus estudos que o nosso tempo caracteriza-se pelo questionamento de antigas certezas. Para ela, o conceito de centralidade é um dos que mais serão desafiados pelo pensamento pós-moderno:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Conforme veremos em breve, essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno (HUTCHEON, 1991, p.86).

As declarações da estudiosa branca que desenvolve crítica literária e de ópera canadense provocam reflexões acerca do teatro de Suzan-Lori Parks quando vemos também nele um movimento de reconstrução que não só troca grandes ações ou personagens heroicas por vozes e figuras que residem em seu interior e que por séculos tiveram suas perspectivas ignoradas e sua memória apagada como alerta sobre os perigos de se produzir heterogeneidade sem contexto diversificado. Ao nosso ver, suas peças sugerem a desalienação de figuras e culturas que, uma vez sob o domínio de uma realidade majoritária, não só foram feitas inferiores e escravas como continuam sendo representadas somente com base nos conflitos gerados por aquela dominação.

Ao voltar-se para uma representação que aparentemente os distancia de uma ação mais interventiva, a personagem e o espectador do drama contemporâneo são levados a um regime interior e implosivo que para muitos críticos como Gyorg Lukacs (1885), Theodor Adorno (1903) e Hans-Thies Lehmann (1944) poderiam significar a decadência do drama ou mesmo a sua morte. Mas Sarrazac defende que:

o que confere o poder implosivo ao drama-da-vida não é outra coisa senão o vazio da existência de todos e de cada um. [...] O espaço do drama-da-vida, espaço de inação, entra numa relação de isomorfismo com essa humanidade abandonada pelos grandes enfrentamentos interindividuais ou históricos (SARRAZAC, 2014, p.55).

Um olhar atento para a história de países submetidos à colonização seria suficiente para perceber que as diferenças, articuladas com todas as formas de controle de trabalho e de recursos desde então, incorporaram um significado negativo cujo retrato não poderia escapar da literatura produzida no continente recém-conquistado. Em Parks, notamos a captura desses significados e também propostas de ressignificações quando ela problematiza, em uma de suas peças, o dualismo corpo-razão discutido por Quijano:

Esse novo e radical dualismo não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as relações sexuais de dominação. Daí em diante, o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza (QUIJANO, 2005, p.239).

Ao mesmo tempo em que propõe que se questione tudo, a poética de Parks se faz no transbordamento de narrativas hegemônicas para construir-se em prol de um devir que Gilles Deleuze (2010) chamou de devir-minoritário ao propor uma indeterminação do ato cênico, uma experimentação que veremos presente nas obras de Parks.

Assim como Deleuze afirma que “na medida em que a história é um teatro, a repetição, o trágico e o cômico na repetição formam uma condição do movimento sob a qual os “atores” ou os “heróis” produzem na história algo efetivamente novo” (DELEUZE, 2018, p.19), Parks também acredita que “uma tentativa de criar um drama de acumulação no qual as personagens refiguram suas palavras e nos mostram que estão experienciando situações renovadas” (PARKS, 1995, p.9 – tradução nossa)<sup>23</sup>. Assim, quando a repetição não é uma mera repetição mas revisa o que quer que se pense conhecer, a criação das peças rompe com um texto que é previamente solicitado e, portanto, previsível – possibilitando novas figurações, o que nos faz prever que temos uma forma aberta na obra de Parks.

Assim, quando a repetição não é uma mera repetição, mas revisa o que

<sup>23</sup> Characters refigure their words and show us they are experiencing their situation anew (PARKS, 1995, p.9)

quer que se pense conhecer, a criação das peças rompe com um texto previamente solicitado e, portanto, previsível – possibilitando novas figurações. O filósofo Friedrich Nietzsche (2011) acreditava que o eterno retorno produz o devir-ativo, de modo que a repetição é o pensamento do futuro e, por ela, o esquecimento se torna uma potência positiva. Como a repetição é o motor que produz a diferença, Suzan Parks produz em sua obra um movimento capaz de sobreviver fora da representação, fazendo cada experiência ser singular, diferente. O que foi exposto faz prever uma forma aberta na obra de Parks, tal como aquela apontada por Jean Pierre Sarrazac na conclusão de seus estudos sobre o drama moderno/contemporâneo.

Em relação à potencial subversão de suas personagens, de seu conteúdo e forma é importante reforçar que essa rebeldia não se dá exclusivamente num contexto de opressor e oprimido, mas num contexto que passa pelo transcendental, pelo psíquico, na medida em que propõe um reinventar-se, reconhecer-se incompleto e em constante devir. Pela breve exposição que fizemos, acreditamos já ser possível um entendimento de qual noção de representação mobiliza o processo criativo de Suzan Parks. Para nós e outros estudos a esse respeito, trata-se de uma representação que não se contenta nem em imitar a realidade nem em corrigi-la ou inverter a ordem dos fatos, mas subvertê-la pelo acúmulo e pela alteração até que se abra a uma potencialidade de variação. É uma representação que pede por atualização constante, uma vez que a temporalidade e as simulações do real nunca cessam.

### 1.3 DRAMATURGIA, TEATRO E LUTAS ÉTNICO-RACIAIS NOS ESTADOS UNIDOS

Para continuar nosso percurso rumo às possíveis significações que a representação de Suzan-Lori Parks oferece ao teatro político, fizemos a leitura de algumas obras de outras autorias estadunidenses a partir da repercussão que notamos terem dado poeticamente a alguns problemas étnico-raciais que selecionamos a partir dos grandes eixos de discussão apresentados no começo do capítulo: o nacionalismo e a identidade cultural, o multiculturalismo, o assimilacionismo e a segregação, o individual e o coletivo.

A começar pela literatura oral dos povos originários com seus cânticos, mitos, provérbios e encantamentos, passando pela retórica puritana das colônias da

então “Nova Inglaterra” e chegando no período pré-revolucionário, as manifestações que, hoje sabemos, indicavam teatralidade durante a primeira fase de colonização dos Estados Unidos também contaram com várias adaptações de peças europeias para se estabelecerem o teatro chamado “oficial”. Tice L. Miller (2007) e Theresa Saxon (2011) mencionam *The busy body* (1709) e *Cato* (1712) como algumas das muitas obras que, juntamente com peças de Shakespeare, foram produzidas em solo norte-americano no século XVIII e encenadas pelo grupo de teatro *The Hallam Company*, formado por atores ingleses.

Exemplos das peças que foram publicadas ou lidas mas nunca montadas cenicamente são *Androboros* (1714) de Robert Hunter (1666-1734) e *The Paxton Boys* (1764), de autoria desconhecida. A primeira foi utilizada pelo então governador da colônia para ridicularizar adversários políticos e a segunda apresentava o ponto de vista de Anglicanos, Presbiterianos e Quakers a respeito do assassinato que vinte indígenas e dos impasses em torno da punição do grupo de colonos que tinham executado o crime.

Fortemente nacionalistas e patrióticas, outras peças estadunidenses do século XVIII provocaram polêmicas em torno de temas que iam de questões jurídicas a questões eleitorais e governamentais. Robert Munford (- 1798) satirizou eleições em *The Candidates* (1770–71) e em *The Patriots* (final da década de 1770) e John Leacock (1729-1802) escreveu a peça *The fall of British Tyranny* no mesmo ano da independência dos Estados Unidos, 1776, sendo publicada em várias edições. Depois da Guerra pela independência, comenta Tice Miller (2007), “uma nova geração de escritores e críticos passaram a exigir que o drama americano parasse de tratar de problemas da capital inglesa e refletisse a vida deste lado do Atlântico”(MILLER, 2007, p.28 – tradução nossa)<sup>24</sup>, iniciando o ciclo de produções que interessam ao nosso panorama mais diretamente.

Em comentário sobre as estratégias poéticas comumente presentes nas primeiras peças, Kathryn Vancksperen (1994) afirma que “durante o período chamado revolucionário, a literatura estadunidense mostrou-se ainda mais cênica e política” (VANCKSPEREN, 1994, p. 22) quando alguns autores acharam que o épico poderia expressar suas lutas poeticamente. Porém, os trabalhos que seguiram essa inspiração foram duramente atacados pela crítica, pois eram considerados

---

<sup>24</sup> A new generation of writers and critics demanded that American drama reflect life on this side of the Atlantic, not life in London (MILLER, 2007, p.28).

entediadas pela longa extensão das fábulas. A pesquisadora branca comenta que, então, passou à sátira o papel de destaque porque essa técnica literária continha comentários e críticas sociais; temas políticos e problemas sociais eram o grande assunto da época.

O significado político do cômico, pouco mencionado por Parks quando está falando de sua escrita, mostrou-se para nossa leitura muito mais presente quando o sorriso é utilizado como alegoria do que como elemento satírico, como veremos nos capítulos 2 e 3. Com sentido um pouco menos intenso do que o riso tanto em termos de senso comum como em termos de crítica política, o sorriso não é menos significativo para as experiências dramatizadas por Parks. Enquanto efeito e reação durante nossa experiência leitora, o cômico nos ocorreu pelo uso de onomatopeias como as de espirro em “Apostando na Comandante Poeira”(1986); e de elementos do absurdo nas situações e diálogos de “Devotas no Jardim do Amor”(1991) mas não pelo sorriso enquanto instrumento de defesa contra tubarões na Travessia do Atlântico em “Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino”.

De volta para nosso panorama histórico e cultural, a primeira comédia americana a ser encenada, *The Contrast* foi produzida em 1787 e, sob autoria do escritor estadunidense branco Royall Tyler (1757-1826), exibiu contrastes entre personagens de nacionalidade americana que viviam o patriotismo de maneiras diferentes. Sendo esse o grande conteúdo político explorado por essas e outras peças da época. Para Jacqueline Foertsch (2017) ao mesmo tempo em que as distinções de “O Contraste” brilhavam diante dos olhos do público também se desfaziam em razão de pontos de identificação entre elas:

Assim, mesmo tendo como alvo a questão da classe social e o senso inato de honra e integridade frequentemente descrito como ‘classe’ hoje – O Contraste escorrega na ladeira escorregadia que é a identificação de classe no contexto dos Estados Unidos (FOERTSCH, 2017, p. 26 – tradução nossa)<sup>25</sup>.

Ao discutir a identidade nacional a partir de uma visão classista, a peça provocou em nossa leitura a reflexão de que no final do século XVII o teatro estadunidense ainda não se posicionava politicamente em relação às lutas de cunho racial, nem por parte da construção das personagens nem por parte do tema

---

<sup>25</sup> Thus even as it targets the issue of social class—and the inborn sense of honor and integrity frequently described as “class” today—*The Contrast* slips on the slippery slope that is class identification in the US context (FOERTSCH, 2017, p.26).

selecionado para o conflito dramático, cabendo talvez ao leitor/espectador desenvolver sua própria criticidade sobre os tipos de relação de poder entre os servos e seus senhores mesmo sendo esse leitor/espectador parte de uma audiência majoritariamente branca.

Em um contexto no qual a plateia está ampliada em número e em diversidade cultural (o tempo da poética de Parks, por exemplo) a problematização de cunho étnico nos parece ocorrer mais pela falta de caracterização fenotípica das personagens – com exceção de em “Mutabilidades Imperceptíveis” na qual a condição de vida escrava das personagens indica que se trata de pessoas negras - do que pela necessidade dela. O problema nesse teatro mais contemporâneo está em questionar-se e suscitar questionamentos acerca do processo de discriminação que associa a cor da pele a esse ou aquele comportamento, procurando desnaturalizar rotulações e evidenciar estereótipos que se um dia fizeram sentido, hoje já não fazem mais.

Ainda comentando a peça de Royall Tyler, uma das identificações que desviam o foco do leitor/espectador acerca do contraste do título pode ser notada na opinião da personagem Jonathan, servo de um coronel patriota, sobre um outro servo: Jessamy. Jonathan acreditava que Jessamy era tão bem vestido que podia ser confundido com seu próprio patrão. Ao mesmo tempo, ele também preferia ser chamado de “garçom” em vez de “servo”, pois se sentia tão livre e dono das fazendas do seu patrão quanto um filho o seria. O comportamento de Jonathan, depois apontado pejorativamente pela crítica como a primeira personagem *Yankee* do drama estadunidense, nos fez julgar que ele não se dava conta dos contrastes de natureza racial que a sociedade de sua época impunha a ele e a Jessamy e sim de uma noção de filiação que tinha com seu mestre e das semelhanças que Jessamy tinha com o mestre dele.

Sendo “yankee” na época um termo pejorativo para os colonos estadunidenses, esses posicionamentos representados em “O Contraste” acabam revelando para quem a lê com as lentes das questões raciais uma construção de subjetividade identificada com as de seus senhores, distante da ideia de emancipação trazida justamente pelo que eles apresentam de diferente entre si. Os contrastes em relação ao patriotismo e as semelhanças que os servos enxergavam entre si e seus patrões sinalizaram para nossa leitura uma discussão que permaneceria por dezenas de anos à frente a respeito do vínculo de classe e raça

na luta por igualdade e a respeito da subjetivação, da representatividade e da historicidade enquanto temas dos dramas de autoria afro-estadunidense e pontos da pauta dos movimentos sociais, já que por muitos séculos a comunidade negra teve sua participação negada nesses processos.

Para acompanhar essas identificações e semelhanças poeticamente, os dramaturgos negros e brancos muitas vezes recorreram a recursos teatrais como a vestimenta, a imitação ou jeito de falar, e ações que correspondiam a comportamentos padronizados ou variantes em relação aos valores morais e culturais pertencentes a cada grupo que estivesse contracenando. Esses recursos também aparecem na poética de Suzan-Lori Parks, mas funcionaram para nós como partes integradas a uma concepção de pluralidade e não propriamente como justificativa para a observação das diferenças negativamente (vide capítulo 3).

Sobre a identificação de personagens negras com personagens brancas ou mesmo a assimilação de valores de uma determinada nacionalidade por parte de outra, elas serão temas que também aparecerão em outras produções dramáticas até os dias de hoje, na maioria das vezes duramente criticadas pelas lutas étnico-raciais de viés nacionalista como aquelas que se destacaram no começo do século XX – com a Renascença do Harlem e na década de 1970 com o movimento *Black Power*. Reconhecemos ainda que essa identificação entre personagens poderia tornar invisível a insatisfação e luta de negros escravizados, passando a ideia de que todos eram como os cenicamente representados: orgulhosos de servir como escravos ou sem consciência de sua condição.

Outros conceitos e práticas escorregadios continuaram aparecendo no período pós-revolução. Em 1789, uma constituição que garantia liberdade em detrimento da igualdade se tornou, segundo Tice Miller (2007), a lei da terra. Os pais fundadores finalmente ratificaram a Declaração de Direitos em 1791 que garantia a liberdade de expressão, de imprensa e de direitos de pessoas para reunirem-se pacificamente mas não fez menção à escravidão ou igualdade.

Miller (2007), professor branco especialista em teatro, comenta ainda que não foi antes do que setenta e três anos depois, no meio da Guerra Civil, que Abraham Lincoln fez da igualdade um pilar da democracia americana. Com isso ele conseguiu que a sociedade afro-estadunidense o identificasse como um representante de suas lutas. Essa identificação passará por uma revisão em “A Peça América” de Suzan-Lori Parks, escrita entre 1990 e 1993 bem como a figura de

outros pais fundadores e de muitos representantes políticos serão também problematizadas pelos movimentos e pela arte engajada.

Uma reflexão sobre a representação da figura negra na literatura, situada fora da ideia de identificação com uma imagem oficial ou hegemônica, é a que foi feita por Anthony Hill (1987). Ao analisar essa representação nos séculos XVII e XVIII, ele notou que os negros eram representados como guaxinins cômicos, índios ocidentais bobos e ignorantes ou dançarinos desengonçados. Por outro lado, o pesquisador e professor negro, especialista em história do teatro, aponta que o começo do século XIX, mais especificamente o ano de 1816, marcava o nascimento do teatro negro enquanto uma espécie de fórum onde suas vozes artísticas e políticas se fariam ouvir. Dali em diante, os trabalhos se expandiram e em 1821 William Alexander Brown fundou (1815-1884) o Teatro *African Grove*.

Sobre a condição imposta pela escravidão, a primeira peça escrita por um negro escravizado que havia fugido - *The Escape* ou *Leap to Freedom* (1858) – foi muitas vezes lidas em reuniões da sociedade abolicionista, mas nunca produzida cenicamente enquanto seu autor esteve vivo. A fábula, de William Wells Brown (1816-1884) trata do casamento de um casal escravizado que enquanto propriedade de donos diferentes são impedidos de se casarem por conflito de interesses. O título da peça dá *spoiler* da fuga bem sucedida do casal, que depois de tentativas de assassinato e tortura por quem era contra o casamento, consegue fugir para o Canadá.

Dividida em cinco atos e com didascálias entre parênteses que indicam em sua maioria por qual lado do palco a personagem deve entrar ou sair, a peça tem um estrutura composicional que conta com começo, meio e fim bem definidos e alguns trechos de uma canção chamada *Dandy Jim*:

CHORUS

My old massa tells me, Oh, This is a land of freedom, Oh; Let's look about and see if it's so, Just as massa tells me, Oh. He tells us of that glorious one, I think his name was Washington, How he did fight for liberty, To save a threepence tax on tea.

CHORUS

But now we look about and see That we poor blacks are not so free; We're whipped and thrashed about like fools, And have no chance at common schools.

CHORUS

They take our wives, insult and mock, And sell our children on the block, They choke us if we say a word, And say that "niggers" shan't be heard.

CHORUS

Our preachers, too, with whip and cord, Command obedience in the Lord; They say they learn it from the big book, But for ourselves, we dare not

look. CHORUS There is a country far away, I think they call it Canada, And if we reach Victoria's shore, They say that we are slaves no more. (BROWN, 1991, p.68).

REFRÃO

Meu Velho me disse que essa é a terra da liberdade. Oh, vamos dar uma olhada e ver se é verdade, se é como meu velho me disse, Oh. Ele falava daquele homem glorioso cujo nome acredito ser Washington e de como ele lutou por liberdade, para economizar uma taxa de três centavos no comércio de chá.

REFRÃO

Mas agora a gente olha em volta e vê que nós negros pobres não somos livres. Somos açoitados e espancados como tolos e não temos chance de entrar em escolas comuns

REFRÃO

Eles tomam nossas mulheres, nos insultam e zombam de nós, e vendem nossos filhos nos quarteirões,

Eles nos enforcam se dizemos uma palavra e afirmam que negros não foram feitos para serem ouvidos

REFRÃO

Nossos pregadores também, com chicote e corda, ordenam obediência ao Senhor

Eles dizem que aprenderam do grande livro, mas por nós mesmos, nunca ousamos olhar.

REFRÃO

Há um país bem longe daqui, acho que se chama Canadá, E se conseguirmos alcançar a costa em Vitória, dizem que não seremos mais escravos

(BROWN, 1991, p. 68 – tradução nossa).

A utilização da música como recurso cênico chamou nossa atenção porque ela é executada durante uma pausa no diálogo entre as personagens Cato e Hannah, também escravizados. Além disso, verificamos em pesquisas que ela seria uma resposta parodiada à canção *Dandy Jim from Caroline* – utilizada durante a década de 1840 em shows ministeis e outras apresentações artísticas para ridicularizar a figura do negro escravizado que apropriava-se de roupas e costumes de americanos brancos tornando-se motivo de chacota.

A reapropriação de *Dandy Jim* como comentário em *The Escape* demonstra uma voz escravizada mais consciente que compreende sua condição como inadmissível e planeja modificá-la pela fuga para localidades onde ela não seja imposta. Entra em cena, então, uma diáspora africana motivada pelo desejo de liberdade que, nas personagens de Suzan-Lori Parks, nem sempre se destacou como uma questão política de alcance coletivo e sim priorizou o aspecto da liberação de um ponto de vista mais particular ou mesmo introspectivo. Esse processo interior parece colocar-se como uma etapa preliminar e necessária para a compreensão do racismo e da segregação como problemas coletivos, de amplo prejuízo. De nossa parte, observamos no drama de William Wells Brown um apelo

na construção do caráter das personagens e um processo de conscientização esperado da plateia enquanto corpo político que até então não tínhamos percebido no drama estadunidense.

Sobre o contexto político-partidário posterior à composição de *The Escape*, os historiadores estadunidenses brancos Christopher Richardson e Ralph Luker (2014) relatam que em 1860 os Estados Unidos elegeu Abraham Lincoln como presidente. Durante a Guerra Civil Lincoln libertou os escravizados do Sul através da Proclamação da Emancipação e a escravidão foi proscrita com a aprovação da Décima Terceira Emenda da Constituição em 1865. Um ano depois, o primeiro Ato dos Direitos Civis aprovado pelo Congresso “promoveu a cidadania para Afro-estadunidenses e permitiu que eles realizassem e cumprissem contratos de herança, compra, venda, posse e comunicassem propriedade real e privada” (RICHARDSON; LUKER, 2014, p.2 – tradução nossa)<sup>26</sup>.

Depois dessa concessão de direito, várias companhias de teatro organizadas somente por artistas negros foram fundadas. Nessa mesma época Sam T. Jack inaugurou o *The Creole Show* (1890) rompendo com todos os padrões de show de menestréis que haviam depreciado a figura do negro. Alguns shows eram produzidos em relação direta com a cultura africana, tais como *Dahomey* (1903) e *Abyssinia* (1906) e o diálogo dos shows com a musicalidade fortaleceu-se com o recém nascido estilo de música conhecido como *ragtime*.

Como respostas aos avanços da emancipação, um movimento varreu o Sul dos Estados Unidos a fim de privar os afro-estadunidenses de seus direitos. Esse movimento, criado e em vigor durante toda a década de 1890, buscou aprovar leis conhecidas como Leis Jim Crow para segregar negros de brancos em todos os âmbitos da sociedade. A expressão “Jim Crow” foi utilizada pejorativamente para se referir a negros enquanto frutos de uma performance *black-face* realizada pelo ator branco Thomas Daddy Rice em 1830.

A paródia que a personagem Menos Conhecido faz do ex-presidente Abraham Lincoln parece resgatar essa prática subvertendo o sentido de oposição entre brancos e negros trazido pela na noção de hierarquia racial. Ao incorporar a figura, não-ficcional, do ex-presidente estadunidense, a personagem negra, ficcional,

---

<sup>26</sup> A year later, in April 1866, the U. S. Congress passed the first civil rights act—the Civil Rights Act of 1866, which provided citizenship for African Americans and allowed them to make and enforce contracts along with inherit, purchase, sell, hold, and convey real and personal property (RICHARDSON; LUKER, 2014, p.2).

mistura símbolos e imagens que compõem os valores do país e expõe os efeitos do excesso de representatividade nas decisões individuais de pessoas anônimas que por uma questão de lugar de fala não se sentem satisfatoriamente representadas.

Richardson e Luker (2014) fazem reflexões sobre o processo de acomodação pelo qual passaram muitos afro-estadunidenses desencantados com a política e temerosos da violência por parte dos brancos e concluem que eles encontraram sua voz na voz de Booker Taliaferro Washington, um ex-escravizado e líder do Instituto *Tuskegee* no Alabama, mas tão logo seu discurso em Atlanta, em 1895, no qual ele defendia cooperação econômica sem necessariamente as raças deixarem de estar segregadas, encontrou opiniões opostas na jornalista negra Ida B. Wells, no professor William Edward Burghardt (W.E.B. Du Bois) e em líderes progressistas brancos como Jane Addams, Rabbi Stephen Wise e William English Walling. As ideias de Booker Washington, apesar de combatidas por quem não queria pagar o preço da segregação em troca de cooperação econômica, foram importantes para um movimento iniciado no bairro do Harlem e em outras regiões do norte estadunidense – a Renascença do Harlem. É que nesse período muito se debatia a respeito dos prós e contras de se estabelecer um nacionalismo negro e uma estética negra que não se confundisse com outros valores e culturas.

Sobre o contexto teatral em seu formato mais institucional e de infraestrutura, Anthony Hill relata que, em 1911, um ator-empresendedor negro chamado S.H. Dudley comprou vários teatros em Washington D.C e na Virgínia para formar sua própria cadeia de teatros para negros. Estava montado o primeiro circuito teatral negro que ficou conhecido como “*Chitlin*” *Circuit*. O uso programático do drama como instrumento de reforma social encontrou na fundação da Associação Nacional de Desenvolvimento das Pessoas de Cor (NAACP) uma porta aberta.

Responsável pela apresentação de um espetáculo móvel chamado *The Star of Ethiopia* (1911), Willian Edward DuBois (1868-1963) denunciava a necessidade de um teatro no qual a comunidade afro-estadunidense pudesse expressar suas experiências e aspirações com liberdade e criatividade própria. Para isso, o autor compôs 5 cenas nas quais grupos africanos dos séculos VI ao XVI D.C se reúnem com afro-estadunidenses e outros membros da sociedade para retratar as dores e as vitórias da cultura negra. A peça descreve cenários e ações detalhadamente e apresenta longos parágrafos que não são falas mas indicações de cena:

#### The Tower of Light

Ethiopia; veiled holding the Star in both hands, appears at right rear between pyramids and obelisk, advances to right of rock, ascends and seats herself in right throne chair, placing Star on knees. Society groups enters from rear advancing down center, dancing, pausing forward rock and finishing dance. From upper lower right Negroes of all the Americas enter animatedly, pausing and mingling when opposite society dancers. Simultaneously, ministers, lawyers, physicians, teachers, students, enter from up right; farmers, laborers, masons, carpenters, artists and actors from lower left: athletes from upper left. All engage in typical operations and activities. As they do so, Vanity, Gossip, Envy, Crime, Poverty, Ignorance, Distrust and License enter from front, performing characteristic actions, confusing and disconcerting all social groups, finally passing through them and forming a phalanx before the throne (DUBOIS, 1911, p.VI).

#### A Torre de Luz

Etiópia; de véu segurando a estrela com as duas mãos, aparece no fundo do palco, à direita entre as pirâmides e o obelisco, avança para a direita da rocha, sobe e senta-se na cadeira trono direita, colocando a estrela de joelhos. Os grupos da sociedade entram pelos fundos avançando pelo centro, dançando, fazendo uma pausa na pedra e terminando a dança. Do canto superior direito, negros de todas as Américas entram animadamente, parando e se misturando quando se opõem aos dançarinos da sociedade. Simultaneamente, ministros, advogados, médicos, professores, alunos, entram pela direita; fazendeiros, operários, pedreiros, carpinteiros, artistas e atores da esquerda inferior: atletas da esquerda superior. Todos se envolvem em operações e atividades típicas. Ao fazê-lo, Vaidade, Fofoca, Inveja, Crime, Pobreza, Ignorância, Desconfiança e Licença entram de frente, realizando ações características, confundindo e desconcertando todos os grupos sociais, finalmente passando por eles e formando uma linha de batalha diante do trono (DUBOIS, 1911, p.VI – tradução nossa).

A historicidade, aspecto relevante para a conscientização sobre o papel da comunidade africana na formação econômica e cultural estadunidense, é abraçada pela peça de DuBois quando o dramaturgo reescreve a história do contato entre África e América tomando a perspectiva que fundamenta o estilo de vida e a visão de mundo de afro-estadunidenses. Na busca de “transcender um mundo codificado racialmente” (BERNARDINO-COSTA, 2020,p.248), eles são retratados como sujeitos pertencentes a uma cultura que se faz presente em todos os campos de atuação e conhecimento e que enfrenta mazelas que tornam a relação entre as sociedades uma batalha. O pesquisador branco David Krasner complementa que

A Estrela de Etiópia” foi fonte de uma nova e reflexiva consciência negra que olhava na direção do passado Americano, sinônimo da diáspora negra, enquanto simultaneamente afirmava a abundância da contribuição contemporânea dos negros na formação da sociedade ocidental. DuBois buscou incluí-los na retórica do discurso nacionalista que emergia na identidade moderna americana (KRASNER, 2002, p.93 – tradução

nossa)<sup>27</sup>.

Em análise sobre a dramaturgia de autoria negra de modo geral, Errol Hill (1987), pesquisador negro nascido em Trinidad de Tobago, observa que algumas reflexões sobre a forma e o conteúdo de um teatro “genuinamente” afro-estadunidense viam nos ritos religiosos, nos recitais dramáticos e na arte folclórica dos afro-estadunidense escravizados “uma chance de romper com todos os tipos de padrões estabelecidos para o drama e desenvolver sua própria linguagem” (HILL, 1987, p.5). Graças a essas rupturas a professora e produtora negra de dramaturgia Eleanor Traylor (1987) entendeu a expressão “*Black Manhattan*” usada por James Weldon Johnson para definir o ritmo sincopado do *ragtime*, o repente rural, os motivos do sapateado negro, a linguagem *signifying* e os trajes coloridos como estilos de produção desde então nunca iguados. Em seu estudo sobre as contribuições afro-estadunidenses para a forma dramática, ela comenta ainda que

Aquele processo não parecia produzir as mesmas estruturas de tragédia, comédia, realismo, expressionismo, surrealismo ou absurdo tais como eram entendidos no contexto europeu. O processo que alimentou a primeira forma dramática americana (o show de menestrel) criou o *Blues* e ofereceu o vocabulário contínuo da nova dança mundial. [...] Aquele processo, que foi forjado na América pelos povos africanos, passa então a oferecer modos ou formas transcendentais daqueles que ele adapta e improvisa (TRAYLOR, 1987, p.48 – tradução nossa)<sup>28</sup>.

Langston Hughes (1902-1967) foi um escritor e dramaturgo pertencente ao movimento do Harlem que incorporou em muitos aspectos o que é comentado por Traylor. Utilizou em os *blues*, os *spirituals*, a linguagem coloquial e o folclore para escrever suas poesias e publicou numerosas antologias de negros. Ele também criou grupos teatrais negros em Los Angeles, Chicago e Nova York, escreveu *Mulatto* (1935), *Troubled Island* (1936) e *The Sun do not move* (1942), peças que fizeram declarações poderosas sobre a experiência negra nos Estados Unidos:

ROBERT: You can do it if you want to, but I'm ashamed of you. I've been away from here six years. (Boasting) I've learned something, seen people in

<sup>27</sup> The Star of Ethiopia was the source of a new, reflexive black consciousness, which looked toward an American past that was synonymous with the black diaspora, while simultaneously affirming the plethora of black contemporary contributions. DuBois sought to include Afro-Americans in the discourse of nationalist rhetoric (KRASNER, 2002, p.93).

<sup>28</sup> That process. does not seem to yield the same structures of tragedy, comedy, realism, expressionism, surrealism, or absurdity as those modes are understood within the European context. The process which nourished the first American dramatic form (the minstrel show) created the Blues and offers the continuing vocabulary of new world dance. It arises from “a tradition of confrontation and improvisation,”<sup>9</sup> of “grace under pressure.”<sup>10</sup> That process, which was forged in America by African peoples, offers modes or forms transcendent of those which it adapts and improvises (TRAYLOR, 1987, p.48).

Atlanta, and Richmond, and Washington where the football team went—real colored people who don't have to take off their hats to white folks or let 'em go to bed with their sisters— like that young Higgins boy, asking me what night Sallie was comin' to town. A damned cracker! (To Cora) 'Scuse me, ma. (Continuing) Back here in these woods maybe Sam and Livonia and you and mama and ever'body's got their places fixed for 'em, but not me. (Seriously) Nobody's gonna fix a place for me. Look at me. I'm a 'fay boy. (Pretends to shake his hair back) See these grey eyes? I got the right to everything everybody else has. (Punching his brother in the belly) Don't talk to me, old slavery-time Uncle Tom (HUGHES, 2002, p.33).

ROBERT: Você pode fazer isso se quiser, mas tenho vergonha de vocês. Eu estive longe daqui por seis anos. (Zombando) Apreendi alguma coisa, conheci pessoas em Atlanta, e Richmond e Washington por onde o time de futebol passou- pessoas de cor que não tinham que tirar seus chapéus para brancos ou deixá-los ir para a cama com suas irmãs – como aquele garoto Higgins, perguntando em que noite Sallie estava voltando para a cidade. Maldito caipira! (Para Cora) ME desculpa mãe. (E Continua) Aqui nessas terras talvez Sam e Livonia e você e a mamãe e todos os outros tenham seus lugares fixados por eles, mas não eu. (Sério) Ninguém vai fixar um lugar pra mim. Olhem pra mim. Eu sou um menino especial (Finge sacudir os cabelos para trás) Veem esses olhos acinzentados? Eu tenho o direito a tudo o que todos os demais têm. (Dando um soco na barriga do irmão) Não se dirija a mim, velho Tio Tom dos velhos tempos de escravidão (HUGHES, 2002, p.33 – tradução nossa).

No trecho em que testemunhamos parte da discussão com seu irmão, a personagem que dá nome à peça, Robert, é representada como alguém que teve a chance de estudar graças aos esforços de sua mãe, conheceu vários lugares além das plantações da Georgia e reivindica seu direito de não ter seus espaços e comportamentos determinados por ninguém. Seu argumento se baseia especialmente no fato de ele ser mestiço e ter olhos acinzentados e portanto digno de respeito como qualquer outra pessoa. Ao ser repreendido por seu irmão e mãe, Cora, ele afirma envergonhar-se deles no que diz respeito à obediência ao Coronel e chama seu irmão de *Uncle Tom*, uma personagem que faz referência aos negros que traem a si mesmos e aos seus pares para beneficiar-se junto aos senhores escravagistas.

Além de construir uma personagem controversamente subversiva como o mulato Robert, Langston Hughes também faz de seus textos dramáticos instrumento de reivindicação ao inserir elementos musicais em sua estrutura. Em *The sun do move* (1942) o escritor utiliza o *Spirituals* para a transição entre as cenas e orienta que não haja quebra na continuidade do conflito. Informações pré-textuais dão conta de que o tempo e o espaço serão alusivos ao período de 1800 até a Guerra Civil no sul estadunidense:

TIME: 1800 to the Civil War.

PLACE: The Deep South.

MUSIC: The Spirituals. Production without scenery in the simplified manner of OURTOWN or WAITING FORLEFTY. The play may be done in the style of a motion picture or radio drama with no break in continuity and no intermissions, the spirituals between scenes serving as transition music during blackouts (SANDERS; JOHNSTON, 2002, p.591).

TEMPO: 1800 até a Guerra Civil.

LUGAR: O longínquo Sul.

MÚSICA: The Spirituals. Produção sem cenografia na forma simplificada de OURTOWN ou WAITING FORLEFTY. A peça pode ser feita no estilo de um filme ou drama de rádio, sem interrupção e sem intervalos, os espirituais entre as cenas servindo como música de transição durante os apagões (SANDERS; JOHNSTON, 2002,p.591 – tradução nossa).

Para Leslie Catherine Sanders e Nancy Johnston (2002) essa estrutura textual e cênica demonstrava “o interesse crescente de Hugues em incorporar a música Afro-Americana em seu trabalho dramático, trazendo para a cena a experimentação que há muito tempo foi parte de sua poesia” (SANDERS; JOHNSTON, 2002, p.591 – tradução nossa)<sup>29</sup>. A presença da música será característica compartilhada por várias peças de autoria afro-estadunidense, mas em Suzan-Lori Parks ela não só estará presente enquanto fala cantada ou recursos sonoplásticos como influenciará a construção composicional de suas peças como um todo.

Ainda que tivesse conquistado muitos avanços no começo do século XX, Anthony Hill (2009) considera que o teatro negro antes dos anos 1950 ainda era apenas uma existência periférica na mente do público afro-estadunidense e que mesmo que ele tivesse lançado as bases para uma estética cultural negra “as diferenças entre os artistas, restrições sociais e sua inabilidade em concordar com o que constituiria um teatro negro limitou sua eficácia” (HILL, 2009, p.xxxix). Dentre essas diferenças estava a de assimilacionismo *versus* nacionalismo negro que afetou de muitas maneiras a estética das peças de autoria afro-estadunidense.

Enquanto o movimento do Harlem procurava distinguir a estética negra de outras estéticas, Eugene O’Neill (1888- 1953), dramaturgo branco, escrevia peças que tratavam de temas de interesse da classe trabalhadora, dos pobres e da psicanálise freudiana. Praticando um teatro experimental e apontado como um

---

<sup>29</sup> Hughes’s increasing interest in incorporating African American music into his dramatic work, bringing to the stage experimentation that had long been part of his poetry (SANDERS; JOHNSTON, 2002, p.591).

dramaturgo que redefiniu o teatro ao abandonar as divisões tradicionais de atos e cenas, ao usar máscaras - como as que são encontradas no teatro da Ásia e da Grécia antiga; ao introduzir monólogos shakespearianos e coros gregos; e ao produzir efeitos especiais por meio de luz e som, O'Neill também explorou áreas subjetivas, como as obsessões e o sexo. Os *motifs* de O'Neill aparecem retratados em *Desire Under the Elms* (1924) e em *Strange Interlude* (1928), ganhador do Prêmio *Pulitzer*. O tom mais pessimista do dramaturgo foi vivido pela população estadunidense na vida real com a crise de 1929. A proposta *New Deal* de Franklin Roosevelt buscou recuperar os Estados Unidos dos danos da crise e implementou vários programas de apoio, dentre eles o *Federal Theatre Project* que subsidiou o palco de 1935 a 1939.

Margot Berthold (2014) comenta que o dramaturgo Elmer Rice foi o poder impulsionante do programa e usou a documentação dramática do *Living Newspaper* para a crítica social e sociológica que mais tarde impulsionou o *Living Theatre* e suas criações coletivas. Ela comenta ainda que “durante os anos 30, a Broadway mostrou-se à altura do desafio da Depressão e do acúmulo das nuvens da guerra, com uma série de dramas vigorosos que examinavam as convicções básicas da sociedade americana” (BERTHOLD, 2014, p.518).

Em 1931 o *Worker's Theatre* foi fundado como rival do *Theatre Arts*, cujo empenho não era suficiente para representar os problemas políticos da classe trabalhadora. Em 1933 o *New Theatre* substituiu o Teatro dos Trabalhadores e, dando continuidade ao trabalho do primeiro, “denunciava a visão capitalista do drama como busca da beleza e chamava-o, em vez disso, de arma na luta do homem pela justiça” (CARLSON, 1997, p.367).

Algumas peças desse período que Marvin Carlson (1997) observa ter se dedicado à aplicação dos princípios socialistas a todos os aspectos da arte teatral contemporânea, foram *The Animal Kingdom* (1932) de Philip Barry, *Awake and Sing!* (1935) escrita por Clifford Odets e *Idiot's Delight* (1935) de Robert. E. Sherwood. Nesta última, uma comédia vencedora do Pulitzer em 1936, Sherwood descreve o pensamento de oito personagens confinados em um hotel localizado nos Alpes Italianos. Eles discutem sobre a guerra e outros assuntos ligados ao estilo de vida nos dois continentes: América e Europa. Em diálogo entre um francês, Quillery, e um artista americano, Harry, observa-se um desses tópicos:

HARRY: You're going to stop the war?  
 QUILLERY: Yes.  
 HARRY: Do you think you'll succeed?  
 QUILLERY: Unquestionably! This is not 1914, remember! Since then, some new voices have been heard in this world – loud voices. I need mention only one of them – Lenin – Nikolai Lenin!  
 HARRY: Yes- but what are you going to do about people like that?  
 QUILLERY: Expose them! That's all we have to do. Expose them – for what they are – atavistic children! Occupying their underdeveloped minds playing with outmoded toys.  
 HARRY: Well, pal- you've got a fine point there. And I hope you stick to it.  
 QUILLERY: I'm afraid you think it's all futile idealism!  
 HARRY: No – I don't. And what if I did? I am idealist myself.  
 QUILLERY: You too believe in the revolution?  
 HARRY: Not necessarily in *the* revolution. I'm just in favor of any revolution. Anything that will make people wake up, and get themselves some convictions. Have you ever taken cocaine?  
 QUILLERY: Well – I imagine that I have -at the dentist's.  
 (SHERWOOD, 2019, p.42).

HARRY: Você vai parar a Guerra?  
 QUILLERY: Vou.  
 HARRY: Você acha que vai conseguir?  
 QUILLERY: Sem dúvidas! Não estamos em 1914, lembre-se disso! Desde lá, algumas novas vozes têm sido ouvidas neste mundo – vozes ruidosas. Eu preciso mencionar apenas uma delas – Lenin – Nikolai Lenin!  
 HARRY: Verdade – mas o que você vai fazer com pessoas desse tipo?  
 QUILLERY: Denunciar! Isso é tudo o que precisamos fazer. Expor essas pessoas pelo que elas são – crianças atávicas! Que ocupam suas mentes subdesenvolvidas brincando com brinquedos antiquados.  
 HARRY: Bem, camarada – Você tem uma boa questão aí e eu espero que você seja perseverante.  
 QUILLERY: Imagino que você vê tudo isso como idealismo fútil!  
 HARRY: Não. Claro que não. E se eu visse desse modo? Eu mesmo sou um grande idealista.  
 QUILLERY: Você também acredita em revolução?  
 HARRY: Não necessariamente *na* revolução. Eu sou a favor de qualquer revolução. Qualquer coisa que faça as pessoas acordarem e tomarem para si algumas convicções. Você já usou cocaína?  
 QUILLERY: Bom – imagino que sim – numa consulta odontológica  
 (SHERWOOD, 2019, p.42 – tradução nossa).

Esse trecho entre um americano e um europeu mobiliza alguns discursos de natureza política que manifestam o pensamento revolucionário europeu à diferença de um olhar menos engajado do pensamento estadunidense, como se para o segundo esse assunto da guerra e da política, fosse socialista ou não, estivesse banalizado ou mesmo dissolvido no mar de outros valores menos politizados no sentido partidário ou ideológico.

Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915-2005), também dramaturgos brancos, levantaram críticas aos valores americanos e permanecem até hoje como os mais representativos do teatro da Broadway. O teatro *off-Broadway*, por sua vez, encontrou no *Living Theatre* de Judith Malina Beck (1926-

2015) e Julian Beck (1925-1985) um repertório de obras experimentais de dramaturgos americanos jovens e desconhecidos. Margot Berthold considera que a mais notável das peças montadas por eles foi *The Connection* (1959) de Jack Gelber (1932-2003), “um drama em dois atos de forma aberta que enfocava aspectos dos vícios nas drogas e no *jazz* – produzindo o efeito de improvisação brutal” (BERTHOLD, 2014, p.520).

As mesmas décadas de 1940 e 1950 que viram a dispersão do *Living Theatre* e a chegada do *Open Theatre* serviram de palco para a luta da sociedade afro-estadunidense por direitos civis que lhes eram negadas em razão de sua cor. Em 1945 o presidente Franklin Roosevelt morria e ficava em seu lugar o vice presidente Harry Truman, responsável pela declaração de igualdade de tratamento para todos os prestadores de serviço das forças armadas, independentemente de sua cor, religião ou nacionalidade. Três anos antes, em 1945, o soldado negro tornava-se protagonista em um tipo de dramaturgia que ficou conhecida como *Returning Negro Soldier Drama* (Drama do Soldado Negro que retorna, em tradução livre), também contemplada na peça “Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino”, de Suzan-Lori Parks.

Julie Burrell (2019), pesquisadora branca estadunidense, considera que dramas estreados na *Broadway* sob esse tema, tais como *Deep Are the Roots* (1945), *Jeb* (1946) and *On Whitman Avenue* (1946) foram importantes para o movimento dos direitos civis “mas também marcaram uma ruptura com o trabalho mais politicamente radical realizado pelo teatro do povo negro, ainda que aproveitassem o talento teatral cultivado em grande parte pela ANT” (BURRELL, 2019, p.71 – tradução nossa)<sup>30</sup>. Representando o soldado negro como um protagonista patriota, valente e esbelto as peças foram criticadas mais tarde por fazerem aliança com o liberalismo racial para retratar a resistência negra. *Jeb*, por exemplo, é um soldado que nutre devoção pela região onde nasceu, no sul escravagista e racista, e pela guerra a despeito das perdas que ambos lhes provocaram.

Ao final da peça ele deixa a mulher que ama e os amigos que tentam convencê-lo a ficar no norte país e retorna para sua terra natal acreditando que deve permanecer no lugar que considera seu lar:

---

<sup>30</sup> they were also a departure from the more politically radical work of the Negro people's theatre, even while drawing on the black theatrical talent cultivated in large part by the ANT (BURRELL, 2019, p.71).

JEB: What else I do? Stay here? Forget all about my friends, my mama? I can't! I can't stay here! I listen at the music, and it's folks weeping, my folks, your folks, folks I never knew. Down South's my home, Libby.

LIBBY: They kill you.

JEB: Well – I might of got killed in tht old war too, but I went. Ain't much different.

LIBBY: When I ever see you again?

JEB: Wish I knew, sugar. – When all this here it's over, O reckon, and you can come home too.

LIBBY: I see you someday, Jeb. I got my trust. I love you always.

JEB: I see you a ways. You hear me, Hazy: Just found out something. Going back South.

HAZY: I heard you, Jeb.

[Jeb leaves. Nobody moves. CYNTHIE, FLABBER, BUSH, SOLLY, HAZY – nobody moves, but the music is rising].

*The curtain falls*

(ARDREY, 1968, p.204).

JEB: O que mais posso fazer? Ficar aqui? Esquecer todos os meus amigos, minha mãe? Eu não posso! Eu não posso ficar aqui! Eu escuto a música e são meus companheiros lamentando, meus companheiros, seus companheiros, amigos que eu nunca conheci. O Sul é meu lar, Libby.

LIBBY: Eles vão matar você.

JEB: Bem- Eu podia ter sido morto naquela velha guerra também, mas eu fui assim mesmo. Não vejo diferença.

LIBBY: Quando verei você de novo?

JEB: Também gostaria de saber, docinho. – Quando tudo isso aqui acabar, eu acho, e você poderá voltar pra casa também.

LIBBY: A gente vai se encontrar um dia, Jeb. Eu confio. Eu te amo pra sempre.

JEB: A gente se vê por aí. Tá ouvindo, Hazy: Eu acabo de me dar conta de uma coisa. Estou voltando para o sul.

HAZY: Eu te ouvi, Jeb.

[Jeb vai embora. Ninguém se mexe. CYNTHIE, FLABBER, BUSH, SOLLY, HAZY – ninguém se mexe, mas o volume da música aumenta]

Fecham-se as cortinas

(ARDREY, 1968, p.204 – tradução nossa).

A decisão de Jeb, que passou para nós a sensação de que na perspectiva da personagem ele havia feito uma escolha feliz, ignora os aspectos sociais e políticos levantados tematicamente pela peça deixando a dúvida se o final realmente foi tão otimista quanto a fala do soldado. Em nossa interpretação, embora a vida no norte estadunidense não fosse isenta da segregação e dos preconceitos raciais, a decisão de Jeb poderia estar reforçando a ideia de que o problema racial era um problema pontual e de resolução marcada, não um problema de caráter histórico-social.

Suzan-Lori Parks ressignifica esse aspecto quando pratica uma poética que faz da sociedade produtora de mortos-vivos e reafirma o caráter racial de sua organização. Para isso, ela coloca a história e a literatura sob questão quando “através de cada linha do texto, reescreve a linha do tempo – criando história onde

ela está e sempre esteve mais ainda não foi divinada” (PARKS, 1995, p.5 – tradução nossa)<sup>31</sup>. Seu protagonista soldado na parte de “Mutabilidades Imperceptíveis” é o pai de família Senhor Sargento Smith, também dedicado ao serviço e empenhado em ganhar distinções somente conquistadas após a perda de suas pernas – condição que o leva de volta para casa e faz com que ele reencontre sua família igualmente marcada por sua decisão de ficar servindo mesmo após o período obrigatório. Segundo o professor e sociólogo brasileiro Joaze Bernardino-Costa (2020), “os problemas enfrentados pelo negro norte-americano decorriam da segregação que não os considerava parte integrante do corpo social” (COSTA, 2020, p.256). O que para nós reforça que as lutas étnico-raciais que vieram posteriormente à produção dessas peças criticavam justamente o olhar monocausal provocado pela construção dessas personagens-soldado.

Problemas como segregação escolar e linchamento continuaram fazendo parte do drama da vida real da comunidade afro-estadunidense nos anos seguintes, o que motivou muitas manifestações pacíficas e reações violentas por parte da polícia e de organizações supremacistas brancas. Em 1966 o movimento *Black Power* foi organizado a fim de se impor contra a truculência com que os manifestos pacíficos eram recebidos. Eles também estavam insatisfeitos com os avanços do movimento pelos direitos civis e acreditam que “os negros deviam lutar pelos seus direitos com os meios que fossem necessários, incluindo armas” (BJORNLUND, 2013, p. 64).

Malcolm X e Stockely Carmichael foram alguns líderes de cor que acreditavam em uma abordagem mais agressiva e não acreditavam que a saída fosse a integração da comunidade negra à sociedade branca e sim a conquista de uma unidade e orgulho negros. No âmbito do teatro, um destaque a esse pensamento não integracionista e não pacifista foi dado pelo dramaturgo vinculado à Geração *Beat*, e precursor do *rap* e do *hip-hop*: LeRoi Jones (Amiri Baraka). Seu manifesto, *The Revolutionary Theatre* (1965), é considerado como um arauto do drama revolucionário da década de 60 e antes que os musicais fizessem sucesso abundante na década de 70, muitos teatros profissionais emergem e produzem peças que renderam prêmios Obie e Tony para artistas teatrais. Entre esses teatros citamos: *Negro Ensemble*, *New Federal Theatre*, *New Lafayette Theatre*, and

---

<sup>31</sup> Through each line of text I’m rewriting the Time Line – creating history where it is and always was but has not yet been divined (PARKS, 1995, p.5).

*National Black Theatre*, em Nova Iorque.

Nas décadas de 1960 e 1970 o movimento pelos direitos civis e o movimento *Black Power* conseguiram alguns avanços políticos e sociais e mais de 600 teatros comunitários organizaram trabalhos que estimulam o surgimento de dramaturgas e dramaturgos negros bem como atrizes e atores negros são lançados na carreira artística. Peças como *Purlie Victorious* (1961) de Ossie Davis (1917-2005) e *Black Nativity* (1961) de Langston Hughes são produzidas na Broadway e *Dutchman* (1964) de Amiri Baraka (1934-2014) estreia no Teatro *off Broadway Cherry Lane*.

Um peça pouco conhecida de Amiri Baraka (LeRoi Jones) foi *Slave Ship*, escrita em 1967 e bastante experimental no que diz respeito às estratégias cênicas. Com orientações cênicas que vão de uso de incenso, sons e escuridão no palco ao silêncio, murmúrios e gargalhas, o drama retrata três experiências da história afro-estadunidense: a passagem da África para a América, a vida nas plantações e o movimento pelos direitos civis. Porém, ele não o faz como se distantes no tempo e sim como convivas em um único tempo, desafiando a plateia à participação sensorial e intelectual. No trecho a seguir podemos ver o confronto entre brancos e negros em relação ao Cristianismo e à ideia de reação não violenta:

WHITE VOICE. I kill niggas. Black savages.

BLACK VOICE. White Beasts. Devil from hell.

*(Voice now humming, humming, slow, deathly patient hum HUMMMMMMM)*

*(Chains.Chains.Dragging and grunting of people pushed against each other)*

*(The sound of a spiritual "Oh Lord, deliver me, Oh Lord!"..and now cries of JESUS, LORD, JESUS...HELP US, JESUS...")*

MAN 1. Ogun. Give me weapons. Give me iron. My spear. My bone and muscle make them tight with tension of combat.

PREACHER. Yaasss, we understand....the problem. And personally I think some agreement can be reached. We will be nonviolenk...to the last...cause we understand the dignity of Pruty Mcbonk and the Greasy Ghost .

WOMAN 3. *(Black woman's voice screaming for her child again)*

Moshake! Moshake! Moshake! ...bee ba... bee ba wafwa ko wakwa ko fukwididila

(BARAKA, 1978, p.141- 142).

VOZ BRANCA. Eu vou matar negros. Selvagens negros.

*(Voz agora cantarolando, cantarolando, devagar, mortalmente paciente hum HUMMMMMM)*

*(O som de um canto spiritual "Oh Senhor, me entrego, Oh Senhor!"...e agora clamores de JESUS, SENHOR, JESUS...AJUDE-NOS, JESUS...")*

HOMEM 1. Ogun. Me dê armas. Me dê ferro. Minha lança. Meus ossos e músculos torne-os rígidos em tensão de combate.

PASTOR. Siiim, nós entendemos...o problema. E particularmente eu acho que algum acordo pode ser feito. Seremos não violentos...até o fim..porque

entendemos a dignidade do Belo Mbonk e do Espírito Greasy.  
 HOMEM 3. (A voz de uma mulher negra gritando por sua criança novamente) Moshake! Moshake! Moshake! ...bee ba... bee ba wafwa ko wakwa ko fukwididila  
 (BARAKA, 1978, p.141- 142- tradução nossa).

As décadas de 1960 a 1980 também promoveram o advento de dramaturgas negras que, de acordo com Anthony Hill, retratavam uma imagem multidimensional e empoderada das mulheres. Entre os grandes nomes desse período estão Sonia Sanchez (1934-) e Adrienne Kennedy (1931-). Dramaturgas que escreviam sobre as realidades de outras minorias também iniciaram carreira nesse período Elvira e Hortensia Colorado, Evelina Fernandez (1954-) e Elizabeth Wong (1958-).

Em 1982, Charles Fuller (1939 -) ganha o *Pulitzer* por sua peça *A Soldier's play* (1981) e em 1987 August Wilson (1945-2005) é premiado com a mesma honraria por *Fences*, uma peça que é compreendida por como pedagógica pelo fato de o autor instruir seu público a reconhecer a fragilidades humanas de seus pais e procurar uma maneira de perdoá-los e compreendê-los (MENSON-FURR, 2008, p.2 – tradução nossa)<sup>32</sup>. Sobre o contexto da obra, produzida pela primeira vez em 1985, a professora afro-estadunidense de literatura Ladrica Menson-Furr comenta ainda que a peça começa a ser escrita na virada do século XX traçando a evolução demográfica de Pittsburgo, na Pensilvânia, desde a migração europeia até o êxodo de afro-americanos que viajaram do Sul para o Norte no que ficou conhecido como Grande Migração.

Ao dramatizar cinco experiências diaspóricas em “Mutabilidades Imperceptíveis no Reino”, Suzan-Lori Parks problematizará essa Migração na parte 1 “Caramujos” e na parte 3 “Visitação”, apresentando os diferentes impactos e reações que ela provoca na vida de migrantes do sul. Essa migração na parte 1 é tão alusiva à permanência de valores escravagistas e discriminatórios que somente uma leitura mais atenta e repetida conseguimos perceber que ela se confunde com a migração forçada que aconteceu durante o tráfico escravo do continente africano para o americano no século XVI. O ponto de vista de pais e filhos em contextos de migração ou outras maneiras de buscar por melhores condições de vida será utilizado pelo drama afro-estadunidense como uma maneira de discutir a herança

---

<sup>32</sup> instructs his audiences to recognize their fathers' human frailties and seek a way to forgive and understand them (MENSON-FURR, 2008, p.2).

cultural e a memória coletiva da comunidade que é desafiada de geração a geração, afetando inclusive a relação de negros com negros, como acontece também em “A Peça América” de Suzan-Lori Parks.

A divisão entre pessoas de uma mesma comunidade étnica pode ser resultado tanto da divergência de opiniões sobre como lutar por seus direitos como da integração que fez com que negros de classe média fossem rotulados como brancos, uma posição que para James Hatch (1991) era intolerável porque os brancos também os rejeitavam. Aprofundando sua análise sobre o que chamou de fracasso parcial dos movimentos sociais e a consequente emergência do movimento *Black Power*, o arquivista branco interessado em teatro negro reflete:

Negro se tornou algo bonito e Negro foi definido como aquilo que era distinto de branco, aquilo que brancos odiavam, e aquilo que os brancos tinham feito os negros odiarem neles mesmos. Consequentemente, mexer os quadris para a música funky, comer verduras e grãos, o uso do termo ‘muthafukah’ e um estilo de vida geralmente “barulhento e incorreto” foram bem vindos como expressões da verdadeira alma negra (HATCH, 1991, p.26)<sup>33</sup>

O conflito entre a verdadeira Alma Negra e o Negro Burguês foi dramatizado in peças como *Wine in the Wilderness* (1969) de Alice Childress e permaneceu no debate até o final do século XX fazendo notar que a política nas peças que comentamos até aqui varia entre temas e poeticamente geralmente interferem de modo temático e recursos estéticos e personagens e correspondem ao que a dramaturga britânica Sarah Grochala (2017) comentou sobre o político nas peças se dar em vários níveis. Todos os artistas supracitados serão os contemporâneos com os quais Suzan-Lori Parks vai interagir direta ou indiretamente desde a descoberta de seu talento para o drama.

A preocupação com uma autoafirmação que se daria pela criação de uma estética distinta e alheia a outras culturas – escolha que Suzan-Lori Parks afirmava não ser sua intenção poética - poderia fazer muitos leitores recordarem da ideologia nacionalista de movimentos artísticos como o *Harlem Renaissance* ou de movimentos políticos como o *Black Power* e *Black Arts Movement*. Entretanto, não é de nosso interesse colocar as escolhas parksianas em confronto com outras práticas

---

<sup>33</sup> Black became beautiful, and Black was defined as that which was distinct from white, that which whites hated, and that which whites had caused some black people to hate in themselves. Consequently, shaking ass to funky music, eating greens and grits, the use of "muthafukah," and a general life-style of "loud and wrong" were welcomed back as expressions of the real black soul (HATCH, 1991, p.26).

que também tiveram que lidar com um mundo de polaridades entre pacífico e violento, nacionalismo e integração, Martin Luther King Jr e Malcolm X. e sim aprofundar conhecimentos a respeito do possível vínculo arte literária-política em contexto estadunidense. Essas questões serão discutidas nos capítulos 2 e 3 respectivamente.

Sobre a importância deste primeiro capítulo para a análise que fizemos das quatro peças de Paks, podemos concluir que ele evidencia quais sentidos de “político” foram movimentados historicamente e culturalmente até que chegássemos ao processo de criação daquelas peças. Ao que nos parece, nos períodos de pré-independência ele inclinava-se para uma democracia liberal interessada em libertar-se das interferências da coroa inglesa sobre a política e a vida do Novo Mundo. De lá para o começo do século XX, o político movimentou-se de um pensamento mais liberal conservador para o pensamento progressista - que hoje defende a participação do Estado nas mudanças necessárias à sociedade e investe na racionalidade como arma contra as desigualdades e escravidão.

O resultado dessas oscilações ideológico-partidárias e insatisfações com o papel do Estado geraram movimentos e ideais identitários e colocaram em discussão a participação da sociedade civil na pressão por políticas sociais e culturais mais inclusivas. Não significando, no entanto, que essas políticas inclusivas estariam longe de manifestar suas próprias contrariedades, acreditamos que o conhecimento construído durante a elaboração do panorama ampliou nossa percepção sobre as possíveis significações uma escrita dramática movimentada para quem a lê sob uma perspectiva política e refinou nossa leitura para os diálogos que outras dramaturgias estabelecem com as quatro peças de teatro que analisamos.

## **CAPÍTULO 2 - POÉTICAS E POLÍTICAS DE GÊNERO EM *BETTING ON THE DUST COMMANDER* E *DEVOTEES IN THE GARDEN OF LOVE***

Para apreender como o processo de escrita de Suzan-Lori Parks acompanha outras produções dramáticas associadas às lutas feministas e interage com o teatro que se constrói como uma reivindicação política e social nos Estados Unidos, desenvolvemos uma leitura analítica e interpretativa das peças “Apostando na Comandante Poeira” (1986-1987) e “Devotas no Jardim do Amor” (1991). As peças mencionadas foram selecionadas para esta etapa da pesquisa por três motivos: porque fornecem material e materialidade suficientes para nossas problematizações; porque são responsivas aos temas levantados pelas peças no capítulo 1 e porque possibilitam interpretações sobre uma ação social que nos interessa sensivelmente: o levante organizado por mulheres.

A discussão está sistematizada, ao longo deste capítulo, em duas seções que correspondem às peças de modo separado. Cada seção está organizada em três subseções: a primeira expõe um breve levantamento das condições concretas de produção literária e cênica da peça focalizada; a segunda explicita - por meio da sinopse e à luz de alguns temas do feminino-masculino a leitura política que a peça poderia sugerir; e a última demonstra de que maneiras a poética de Suzan-Lori Parks interage com alguns conceitos compartilhados pelos movimentos sociais feministas e pelos movimentos teatrais feministas.

As condições concretas de produção são importantes para a leitura que fizemos porque, enquanto prática cultural autônoma e desobrigada de assumir uma agenda política específica, a literatura de Parks produz e movimenta significações em contato com as condições concretas de produção e circulação dos enunciados. Um outro motivo a se considerar seria a proximidade deste estudo com a perspectiva discutida por Fernando de Toro, para quem “o contexto social representa um papel central na compreensão do texto literário e que ele também pode explicar muitas das mudanças formais e temáticas nos sistemas literários” (TORO, 1995, p.158- tradução nossa).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> The social context (SC) plays a central role in understanding the literary text and that it can also explain many of the formal and thematic changes in literary systems” (TORO, 1995, p.158).

A sinopse que elaboramos para a segunda etapa de cada análise funciona como “componente descritivo que reorganiza o material na direção de nossa hipótese de leitura” (DURÃO, 2015, p. 386) e oferece uma visão panorâmica de conteúdos que julgamos terem possibilidade de representação poética nas peças e potencialidade argumentativa suficiente para pensá-la em diálogo com princípios fundamentais do movimento feminista no teatro e fora dele. A terceira etapa, resultado da análise de três elementos constitutivos das peças (a organização textual, os recursos estéticos e a construção das personagens) em interação com as teorias da ação social feminista, procura demonstrar como alguns conflitos e disposições sociopolíticas eram representados pela poética de Parks e o que essa representação poderia revelar sobre as mudanças que anos mais tarde começariam a se impor para as ações sociais não-governamentais até então praticadas nos Estados Unidos.

Acreditamos que o estudo da poética afro-estadunidense em textos dramáticos e seus devires teatrais contribui para a construção de conhecimentos acerca da participação da arte dramática no processo de emancipação de sujeitos políticos especialmente em um momento no qual estavam acontecendo alterações do papel do Estado em suas relações com a sociedade civil e os antagonismos entre as classes sociais deram lugar a outras problemáticas sociais como as de natureza culturalista, identitária e ambientalista. A teoria do reconhecimento social, a questão do multiculturalismo e ideias como a sociologia da experiência foram, segundo Maria da Glória Gohn (2010), outros referenciais surgidos no final do século XX que durante nossa leitura das peças parksianas também foram notados em processo de transfiguração nessa arte.

As partes do capítulo foram organizadas dessa maneira para que o leitor tenha uma noção mais clara do que nos foi possível inferir durante o diálogo com enunciações na busca por ponderar nossa hipótese de que a poética praticada por Parks no final do século XX antecipava discussões que mais tarde trariam reconfigurações tanto ao que até então caracterizava uma arte dramática como política quanto ao que pretendia incentivar maior participação política por parte da sociedade civil.

## 2.1 BETTING ON THE DUST COMMANDER (1986-1987)

Quando “Apostando na Comandante Poeira” foi encenada, em 1987, Suzan-Lori Parks tinha acabado de voltar de Londres onde frequentou um curso de atuação no *Drama Studio*. Por ter sido sua primeira peça levada ao palco, arriscamos dizer que essas apresentações marcaram a estreia da dramaturga no mundo do teatro e a inseriram nos impasses políticos e sociais que afetavam aquele meio artístico direta e indiretamente. Shawn Marie Garret relata que naquela década “aconteciam intensos debates, no âmbito do teatro americano, a respeito de como fazer o multiculturalismo funcionar não só na teoria mas também na prática” (GARRET, 2000, p. 03 – tradução nossa)<sup>35</sup>. Além disso, a manipulação de partidos políticos sobre as reivindicações de grupos minoritários produzia uma forte polarização que rotulava algumas criações artísticas como “marginais”.

No âmbito dos movimentos feministas, fossem eles radicais ou liberais, discussões sobre o planejamento familiar traziam à tona o impacto dos valores tradicionais sobre os corpos e escolhas femininos, e a construção da categoria ‘gênero’ favorecia a rejeição do determinismo biológico implícito no uso dos termos sexo ou diferença sexual enfatizando os aspectos relacionais e culturais da construção social de masculinidade e feminilidade” (SCOTT, 1988, p.29 – tradução nossa).<sup>36</sup>

O tímido investimento do governo federal em artes “marginais” e algumas respostas negativas de donos de espaços teatrais interessados em rentabilidade, podem ter contribuído para que a segunda peça escrita por Parks, primeiro objeto de nossa análise, encontrasse seu espaço de apresentação em um pequeno bar de Manhattan, o *The Gas Station*. Nosso contato com a peça ocorreu por meio de sua existência literária e resultou nas considerações expostas a seguir.

---

<sup>35</sup> Sometimes courageous, sometimes cowardly, always embattled, the American theatre, at the moment Parks emerged, found itself smack in the middle of the so-called “culture wars” and the battle over the reconfiguration of the National Endowment for the Arts. Within the theatre, debates raged (and still rage) about multiculturalism should work, not just in theory but in practice (GARRET, 2000, p.03).

<sup>36</sup> In its most recent usage, “gender” seems to have first appeared among American feminists who wanted to insist on the fundamentally social quality of distinctions based on sex. The word denoted a rejection of the biological determinism implicit in the use of such terms as “sex” or “sexual difference.” “Gender” also stressed the relational aspect of normative definitions of femininity” (SCOTT, 1988, p.29).

### 2.1.1 Sinopse e Conteúdo Temático Sugerido

Lucius e Mare se conheceram no hipódromo *Churchill* e algum tempo depois celebraram juntos a vitória de uma puro sangue chamada *Dust Commander* (Comandante Poeira). Por ter apostado na égua a partir de um palpite de Mare – até então uma desconhecida que vendia sanduíches no clube - Lucius vê na moça um sinal de sorte e ambos decidem se casar. O que Mare não imagina é que as circunstâncias que a aproximaram de seu noivo e a alergia que ele apresentava no início do relacionamento, não só vão obrigá-la a enfeitar a cerimônia de seu casamento com flores de plástico como inserir sua vida de casada em um círculo de hábitos e rotinas sem fim.

A sinopse de “Apostando” revela que o enredo da peça constrói-se em torno de um relacionamento heterossexual e é formado por uma sequência de fragmentos aparentemente autônomos mas que, no enredo em si, revelam-se como complementares. O primeiro conta com duas situações do passado, compartilhadas entre Lucius e Mare em sua fase pré-nupcial; e o segundo expõe a rotina do casal em seu momento atual, ou seja, o começo de sua vida enquanto casados. A leitura do título e a elaboração da sinopse resultaram, a princípio, na seleção de quatro temas que deram suporte argumentativo para nossa proposta de interpretação. Foram eles: a aposta, o casamento, a alergia e a poeira.

A presença dessas tradições patriarcais no enredo ficcional interfere significativamente na maneira como os cônjuges se relacionam mutuamente e na maneira como a fábula se desenvolve. O casamento, que para nós funcionou como tema central passa a acumular grande quantidade de poeira, provocando reflexões sobre como a forma e o conteúdo da peça fazem ver as relações binárias que constituem a noção de gênero, o agenciamento e a invisibilidade, a interseccionalidade e a contiguidade e a tradição *versus* modernidade. Alguns temas secundários que notamos são: a visão biologizante do corpo feminino, crenças e superstições x racionalidade, (in)dependência financeira e (in)dependência afetiva.

### 2.1.2 Exposição Analítica

Orientando-nos pela afirmação de Jean-Pierre Ryngaert (1995), de que o título é a primeira indicação do conteúdo contido na peça, nos perguntamos como “Apostando na Comandante Poeira” consideraria os temas “casamento” e “alergia”

se menciona apenas a aposta e a poeira. Em leitura detalhada da peça, notamos que o título corresponde ao dito por Ryngaert porque, pelo uso de metáfora, intersecciona os quatro temas ao associar o casamento à aposta e essa ter sido inspirada na mesma alergia à poeira que, por sua vez, se acumula enquanto produto de uma rotina.

A metáfora do título possibilita, então que ele e o drama em sua íntegra dialoguem com várias temporalidades de modo circular e que o casamento em seu formato cotidiano seja um conteúdo central atravessado por temas secundários. Esses temas secundários, se lidos do ponto de vista feminista, são alusivos ao processo de hierarquização entre os gêneros que, de um modo ou de outro, afeta as relações entre homem e mulher, especialmente quando eles entram no convívio marital. As implicações da intersecção e metaforização que mencionamos serão manifestas tanto na estrutura composicional da peça quanto por meio dos recursos estéticos e da construção das personagens, conforme demonstrará nossa análise.

### 2.1.3 Organização e Estruturação Textual

O primeiro elemento composicional que nos permitiu interpretar “Apostando na Comandante Poeira” como uma peça aberta à uma abordagem feminista foi a divisão de seus atos, já que a ordenação em letras e didascálias não acompanha uma sucessão temporal linear em relação aos fatos:

A.  
*Bird noises rise up. A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors' voices come through mikes offstage as slides pass overhead.* (PARKS, 1995, p.75).

A.  
*Ruídos de passarinho se fazem notar. Um slide show de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os slides são projetados.*  
-----

B.  
*Onstage: Lucius and Mare* (PARKS, 1995, p.76).

B.  
*NO PALCO: Lucius e Mare*  
-----

C.  
*A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors' voices come through mikes offstage as slides pass overhead* (PARKS, 1995, p.89).

C.

*Um slide show de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os slides são projetados*

Como se pode notar, o enredo não começa pelo ato da aposta que demarca o momento em que o casal se conheceu e sim com o casamento deles na igreja (Parte A). Em seguida, dramatiza a vida de Lucius e Mare em seu momento presente (Parte B) e ao final, retorna para a cena do casamento na igreja (Parte C).

Jean-Pierre Sarrazac (2017) comenta que alguns teóricos do século XX consideraram essa falta de linearidade um atestado de óbito para o drama e que essa morte seria consequência do divórcio entre forma e conteúdo. Porém, indo ao encontro da refutação que o crítico francês faz àquela interpretação, as letras e didascálias que identificam o enquadramento da peça não só demonstraram que ela abraça a experiência dramatizada, isto é, seu conteúdo, como também ignora a instabilidade crescente que conduziria o leitor/espectador ao ápice do drama - característica da noção de fábula aristotélica. Essa escolha poética antecipa para nossa leitura política um senso de ruptura por parte da peça com formatações organizadas de forma clássica - o que já a situa como anti-patriarcal - mas ainda não esclareceria se essa mesma ruptura se daria em relação ao casamento, o tema escolhido como nosso guia de problematização.

Analisando o acúmulo de poeira como o conflito gerador de mini conflitos na vida do casal, conseguimos perceber como ele construiria a disputa de poder entre Lucius e Mare. Observamos que apesar do foco narrativo voltar-se para as ações que impediriam a poeira e a consequente crise de alergia, priorizando os interesses de Lucius em detrimento dos de Mare, a fábula não escolhe um protagonista ou vítima sob pena de um revelar-se como alimento para a ideia de que um gênero é superior ao outro. Prefere distanciar-se dos ideais feministas e de suas “políticas de ação positiva, de integração e de acesso aos recursos” (GOHN, 2010, p.143), e assim, não se colocar tematicamente e estruturalmente como recurso de conscientização em uma luta por igualdade. Fica em debate a influência negativa das situações do passado na vida presente das duas personagens: Lucius vive uma fixação por apostas e idas ao Clube e Mare presa às responsabilidades de uma esposa afortunada.

Quando Lucius e Mare deslocam-se da condição de “apostadores” e tornam-se “casados” acontece na vida de ambos uma alienação de suas

individualidades tornando a vida que presumidamente deveria ser compartilhada em uma vida de separação. Daí a sensação de que cada parte da peça poderia sustentar-se sozinha e também acontecerem como estrofes retroativas a uma espécie de refrão, como vemos nos trechos do enquadramento da peça.

Do ponto de vista poético, Jean- Pierre Sarrazac comenta que a vida de separação afeta o espaço-tempo das fábulas e se faz notar na caracterização das personagens, discutida mais à frente neste capítulo, da seguinte maneira:

A casa, lugar de vida, tornou-se lugar de morte. Ela é um *dépeupler* onde cada personagem vive, inacessível às outras, numa prisão invisível. A separação não é somente com os outros, ela é antes de tudo consigo mesmo, estando cada ser prisioneiro de sua própria mecânica mortífera, de sua própria compulsão de repetição (SARRAZAC, 2017, p.62- grifo do autor).

A força do passado na diferenciação entre viver e existir foi entendida por nós como uma abertura para uma leitura feminista de “Apostando”. Por ela, a tradicional corrida de cavalos e o sagrado casamento passam a ser representações de uma sociedade que se organiza histórica e culturalmente a partir da exclusão da figura feminina: de um lado um esporte praticado predominantemente por homens e nobres desde a Grécia antiga e de outro, uma solenidade que acontece desde a Roma Antiga atribuindo ao cotidiano da mulher obrigações que variam entre a proteção do lar e a geração de filhos.

Uma explicação não feminista para essa estrutura circular da peça fundamenta-se na inspiração que o jazz suscita no trabalho de Suzan-Lori Parks. Ela explica que a estruturação de suas peças se inspira na estética do *Jazz* para movimentar o enredo não de A para B mas de A para A para A para B para A. Em livro sobre as origens e a formação do *Jazz*, o pesquisador branco Joachim E. Berendt informa que o estilo musical nasceu e se desenvolveu em Nova Orleans, no final do século XIX, com participação massiva dos africanos escravizados. O autor destaca que a participação de *creoules* e negros nascidos nos Estados Unidos na música tem papel mais significativo do que o exercido por comunidades brancas porque foi responsável pela sonoridade e o fraseado que a caracterizam e que “juntamente com o *swing* eles formam elementos mais caracteristicamente negros dos elementos do jazz (BERENDT, 1975, p.115).

Essa presença jazzística em várias peças parksianas de certa forma poderia diferenciar a poética de Parks de outras maneiras de inserir o *jazz* na

narrativa e distingui-las de textos dramáticos que se ocuparam dos feminismos praticados por mulheres brancas. Porém, não podemos desconsiderar que esse estilo musical contou com contribuições de comunidades brancas, tornando-se o que se tornou hoje graças a essa miscigenação rítmica também reconhecida por Berendt e que isso é aproveitado pela dramaturga.

É também Joachim Berendt (1975) quem demonstra como se dá a improvisação do jazz - A A B A com 32 compassos – dando suporte à nossa compreensão de que o processo criativo parksiano não está isento dessa contínua improvisação proveniente da participação criativa de seus produtores. Já a motivação política dessa escolha parece encontrar-se na possibilidade de proporcionar um retorno, em forma de refrão, para toda a narrativa irrefletida e reproduzida em uma única via. Sobre sua escolha, Parks argumenta que:

Por esse movimento nós refiguramos A. E se chamarmos esse movimento de PROGRESSÃO ADIANTE, o que eu acho que ele é, então nós refiguramos a ideia de progressão adiante. E se insistirmos que os escritos estruturados com isso em mente são chamados PEÇAS, o que eu acho que são, então nós temos um tipo diferente de literatura dramática (PARKS, 1995, p.10 – tradução nossa)<sup>37</sup>.

Refigurar a literatura dramática de Parks com base na composição jazzística do tipo “forma-canção” explica o porquê de ela organizar o drama de “Apostando na Comandante Poeira”, conforme vimos, da seguinte maneira: tema inicial, repetição, segundo tema, e volta do tema inicial. O que demonstra a capacidade da poética que repete e revisa em fazer do *jazz* um elemento que propõe poesia e debate político desde a sua estrutura. Tendo em vista as peças do panorama que elaboramos no capítulo 1, a participação dessa musicalidade só vinha acontecendo nas falas das personagens ou de modo temático quando ele se fazia paródia ou comentário de outras composições. É o que vimos, por exemplo, em *The Escape* de William Wells Brown.

Além das didascálias em itálico, das letras que dividem a peça em partes e de outros elementos da organização textual, nesta peça especificamente, Suzan-Lori Parks se comunica com os enunciatórios por meio de uma epígrafe que reforça a importância do retorno ao que já foi enunciado:

---

<sup>37</sup> Through such movement we refigure A. And If we continue to call this movement FORWARD PROGRESSION, which I think it is, then we refigure the idea of forward progression. And if we insist on calling writing structured with this in mind PLAYS, which I think they are, then we've got a different kind of dramatic literature (PARKS, 1995, p.10).

*Repetir então está em cada um, em cada um e seu ser e seu sentimento e seu modo de entender tudo e todo mundo surge deles no ato de repetir... Devagar todo mundo em um contínuo repetir, para sua menor variação, acaba se tornando mais claro para alguém.* GERTRUDE STEIN, *A feitura dos Americanos* (PARKS, 1995, p.75 – grifo da autora -tradução nossa)<sup>38</sup>.

Reconhecemos que a epígrafe era um recurso também utilizado por Arthur Miller talvez para referenciar um diálogo intertextual possível antes mesmo do diálogo entre as personagens do drama, mas não conseguimos apreender se em Suzan-Lori Parks a intenção seria distinta daquela. Nos perguntamos também de que maneira ela seria apresentada no palco - já que não existe indicação cênica para ela. De qualquer modo, a conotação negativa que o drama atribui à rotina repetitiva do casal encontra no dito de Stein e no já mencionado conceito central da poética de Parks – o Repetição & Revisão – um ponto de encontro: a importância de submeter o passado, que inevitavelmente se repete no nosso presente, a uma variação.

Ao contrário de alergias e imobilidade, o repetir acumulado da poética parksiana procura fazer com que, do nosso ponto de vista interpretativo, “o todo mundo surja de cada um e que o todo mundo em um contínuo repetir, acabe se tornando mais claro para alguém”. Nossa experiência com a epígrafe em diálogo com o drama do casal é a de que essa clarificação que une o cada um e o todo mundo só se faz possível, para Parks e Stein, se o repetir orientar-se “para sua menor variação”, isto é, oferecer uma mudança, por mínima que seja.

Considerando a afirmação de Shawn Marie Garret de que, na época da elaboração e montagem de “Apostando”, “o teatro americano debatia sobre multiculturalismo” (GARRET, 2000, p.3 – tradução nossa)<sup>39</sup>, podemos inferir que se a peça estivesse incentivando um engajamento político nesse viés, seu ativismo seria variante do feminismo radical ou liberal, ou seja, inspirando-se na ideia de interconexão e coexistência entre diversas culturas, tenderia para uma participação política que observasse as diferenças entre os diversos grupos de mulheres a partir do que eles compartilham em relação à luta por equidade sem ignorar que possuem

---

<sup>38</sup> Repeating then is in every one, in every one their being and their feeling and their way of realizing everything and every one comes out of them in repeating...Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one – GERTRUDE STEIN, *The Making of Americans* (PARKS, 1995, p.75).

<sup>39</sup> Within the theatre, debates raged (and still rage) about how multiculturalism should work, not just in theory but in practice (GARRET, 2000, p. 3)

suas especificidades. Esse tipo de engajamento, de fato, acontece alguns anos mais a frente, quando

Os paradigmas e teorias que foram se tornando hegemônicos a partir dos anos de 1990, com a crise das esquerdas, do marxismo e dos modelos socialistas do Leste europeu, deixaram como saldo um certo abandono das teorias macroestruturais que enfatizavam a problemática das contradições sociais e viam nas lutas e nos movimentos em geral um dos fatores de acirramento daquelas contradições. As referências passaram a ser não os sujeitos históricos predeterminados, com alguma vocação ou missão a desempenhar – como a categoria dos operários ou das classes populares, coletivo socialmente heterogêneo em termos de inserção no mercado de trabalho - mas um coletivo homogêneo em termos de demandas sociais, modo de vida e consumo restrito (GOHN, 2010, p.35).

A segunda onda do feminismo, que também acontecia no período em que “Apostando” estava sendo escrita e encenada, tem no slogan “O pessoal é político” um exemplo das contradições geradas entre a noção de coletivo heterogêneo e coletivo homogêneo por essa estratégia de observância dos processos micropolíticos. Embora tenha sido bem acolhido na década de 1970, ele foi questionado na década de 1990 para que se pudesse compreender se dar ênfase a questões particulares estaria denunciando que a opressão sofrida pelas mulheres não é de ordem exclusivamente econômica ou dificultando na identificação do que é sistêmico nessa opressão.

Os vários sentidos do *slogan* encontram espaço para reflexões em nossa leitura porque *Mare* parece incorporar contradições semelhantes. Vivendo uma experiência comum entre mulheres americanas brancas de classe média da década 1970, ela se torna caricatura de uma luta institucionalizada por um grupo tido como homogêneo mas que, no entanto, representava apenas uma parcela das múltiplas experiências femininas que também sofriam opressão ao redor do mundo. Algumas peças *folks* do período do movimento do Harlem valorizaram esse aspecto da vida íntima para expressar seu desejo por justiça para as mulheres. Tanto as que retratavam os grandes centros urbanos quanto as que retratavam a zona rural. *Trifles*, de Susan Graspell, e *Plumes* escrita por Georgia Douglas Johnson, são exemplos que utilizamos anteriormente para tratar do senso de comunidade e empatia desejado pelas suas autoras por parte de sua plateia.

O panorama que fizemos de outras peças demonstrou que as lutas das mulheres começaram e por muito tempo permaneceram a partir do ambiente doméstico. Se tomarmos a estrutura circular como critério de comparação entre elas e a de Parks chegaremos à conclusão de que naquelas o efeito do passado sobre o

presente e o futuro das personagens se dava somente como um conteúdo de impedimento para sua realização pessoal.

De volta aos elementos de “Apostando na Comandante Poeira” que se relacionam com a organização textual, podemos fazer alguns comentários sobre o tempo. Sua indicação é feita na peça como parte da personalidade confusa de Lucius e em associação direta com a maneira como cada personagem lida com suas memórias. Para Mare, o tempo daquele fragmento de vida repetida será de 01 ano (em referência ao tempo de casada), para Lucius será de 110 anos:

LUCIUS: Farther n that, Mare. Bought you uh gold budgie for our 110<sup>th</sup>. Cost me uh fit. You threw it out.

MARE: Died. (PARKS, 1995, p.80)

LUCIUS: Mais longe que isso, Mare. Te comprei um periquito dourado pelo nosso 110º aniversário de casamento. Você jogou fora.

MARE: Morreu

(PARKS, 1995, p.80 – tradução nossa)

-----

LUCIUS: Them pictures. Our wedding. Them pictures of our wedding. What year was that them pictures.

MARE: - One year -

LUCIUS: Our weddin. Us weddin.

MARE: One year long ago. (PARKS, 1995, p.82)

LUCIUS: Aquelas fotos. Nosso casamento. Aquelas fotos do nosso casamento. Que ano foi aquele o das fotos?

MARE: - Um ano –

LUCIUS: Nosso casamento. Nós casando.

MARE: Há um longo ano atrás.

(PARKS, 1995, p.82-tradução nossa).

Algumas conversas no grupo de pesquisa e uma busca sobre o Hipódromo Churchill, que existe fora da ficção e fica localizado em Kentucky (Estados Unidos), nos fez entender que os 110 anos mencionados por Lucius não tem outra função além de revelar que o presente que ele deu a Mare não foi por seu aniversário de casamento e sim pelo aniversário de fundação do clube. Essa obsessão da personagem por sua posição de apostador em detrimento de sua posição de marido, traz reflexões sobre a metáfora que afirmamos existir entre casamento e aposta e sobre as implicações dessa concepção para uma relação de poder.

Enquanto Lucius luta por manter-se vinculado ao hipódromo e à vida de apostas de solteiro, Mare parece ter sua vida restrita ao espaço doméstico, incorporando a antiga noção ocidental de que nesse espaço o papel da mulher seria

o de servir aos interesses de sua família e que para isso não haveria necessidade de ela ter uma vida pública, uma formação intelectual nem mesmo independência financeira ou propriedades em seu nome. A contradição que o drama de Lucius e Mare coloca para si mesmo é a identificação de Mare com comportamentos equivalentes à mesma poeira que ela limpa. A poeira de um passado que a mantém, enquanto representante das mulheres e enquanto categoria, estagnada.

Enquanto investigávamos outras manifestações da força paralisante do passado na estrutura composicional da peça, sentimos curiosidade em saber se acontecia o oposto, ou seja, se alguma estruturação impusera limites àquela força, retirando a rotina do casal de um círculo vicioso. A leitura da parte B nos proporcionou uma experiência interessante com o conceito central da poética de Parks, qual seja, a repetição-revisão:

**B**

*Onstage: Lucius and Mare*

LUCIUS: **Keep doing that to em theyre gonna be stuck.**

MARE: Theys gold on thuh undersides! Huh! Who woulda thought?

LUCIUS: Theyregonna get stuck and you wont be able to show your face nowheres. Aint nobody out there wants to see them uh old biddy with yellow wrong-side-stuck-that-way-forever-eyes.

(PARKS, 1995, p.76 grifo nosso).

**B.**

*NO PALCO: Lucius e Mare*

LUCIUS: **Continue fazendo isso e eles ficarão presos.**

MARE: Eles são dourados na parte inferior! Huh! Quem teria imaginado!

LUCIUS: Eles vão ficar presos e você não será capaz de mostrar seu rosto em lugar algum. Ninguém lá fora quer ver uma velha chata com olhos amarelos-presos-do-lado-errado-para-sempre.

(PARKS, 1995, p.76 – tradução nossa, grifo nosso).

-----

MARE: I cud unstick thuh zipper, Luki. Go tuh thuh Church in long pants. Surprise em. Sspecial day. Give it ih quick tug. I'll put on my washing gloves and give it uh quick-

LUCIUS: No, Mare. Uh uhnn. Mm going. AAAW! Stop that, Mare – **You keep doing that theyre gonna be stuck.**

MARE: Theys gold on thuh undersides! Huh! Who would thought!?

LUCIUS: Theyregonna get stuck and you wont be able to show your face nowheres. Aint nobody out there wants to see them uh old biddy with yellow wrong-side-stuck-that-way-forever-eyes

(PARKS, 1995, p.83 – grifo nosso).

MARE: Eu poderia destravar o zíper, Luki. Vá para a igreja de calças. Surpreenda eles. Dia especial. Vou dar nela um puxão rápido. Vou colocar minhas luvas de lavar e dar nela um rápido -

LUCIUS: Não, Mare. Uh hum. Estou indo. EEEi! Pare,Mare – **você sempre faz isso e eles vão ficar presos.**

MARE: Eles são dourados na parte inferior! Hum! Quem teria imaginado!

LUCIUS: Eles vão ficar presos e você não vai conseguir mostrar seu rosto em lugar algum. Ninguém láfora quer ver uma velha chata com olhos amarelos-presos-do-lado-errado-para-sempre (PARKS, 1995, p.83 – tradução nossa, grifo nosso).

-----

**C**

*A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors' voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*

MARE: I cud unstick thuh zipper, Luki. Go tuh thuh Church in long pants. Surprise em. Sspecial day. Give it ih quick tug. I'll put on **my washing gloves** and give it uh quick-

LUCIUS: No, Mare. Uh uhnn. Uhchoo! Choo. Chuooo. Uhchoo.

*(Bird noises rise up)*

(PARKS, 1995, p.89 - grifo nosso).

**C.**

*Ruídos de passarinho se fazem notar. Um slide show de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os slides são projetados.*

MARE: Eu poderia destravar o zíper, Luki. Vá para a igreja de calças. Surpreenda eles. Dia especial. Vou dar nela um puxão rápido. Vou colocar **minhas luvas de lavar** e dar nela um rápido –

LUCIUS: Não, Mare. Aa aa. Tchiiim! Aa Tchim ATchiiim.

*(Sons de passarinho elevam-se)*

(PARKS, 1995, p.89 – tradução nossa. grifo nosso).

Os trechos mostram que o ponto de transição entre os dois momentos em que a mesma conversa se repete, qual seja, o da recusa de Lucius ao conserto de seu zíper travado, pode induzir ou distrair o leitor/espectador em relação a outro objeto que também se encontra na mesma condição de travamento: os cílios postiços.

A equivalência proporcionada pelo verbo *stuck* aos dois objetos que simbolizam o feminino e o masculino provoca revisões sobre o nível de dedicação oferecido por Mare a seu casamento. Em outras palavras, a insistência em consertar e lavar a bermuda do marido, no qual se nota um desvio de cílios postiços para luvas de lavar roupa, vem substituir uma prática comumente associada à vaidade da figura feminina: maquiagem e cílios postiços. Embora as luvas sirvam para manter o cuidado com as unhas e aproximar a vaidade feminina e o cuidado com as bermudas do marido no mesmo gesto de lavar, esse gesto se faz criativo ao movimentar de modo sutil os sentidos tanto a respeito da vaidade como atributo

exclusivamente feminino quanto a respeito da ausência dessa vaidade quando a mulher se torna esposa – o que nos levou a refletir esse estereótipo.

Outra modificação que vai acontecer na peça, e de modo mais aparente, é a incapacidade de Lucius em concluir sua recusa ao destravamento oferecido por Mare por ser surpreendido pelo retorno de seus espirros (transição de B para C). O efeito narrativo construído pela repetição dupla do diálogo e que, lembremos, estrutura-se segundo o conteúdo da rotina alienante do casal, proporciona ao leitor/espectador reflexões acerca das determinações, geralmente performáticas e produtoras de renúncias violentas que tem a orientação sexual como justificativa. Para nós, poder pensar sobre isso também é mérito da repetição-revisão, uma operação pensada para ser prioritariamente poética.

Uma outra interpretação sobre os espirros de Lucius é a de que eles indicam a reincidência de um problema que retorna apesar dos esforços de Mare. Pode-se pensar sua alergia como uma manifestação teatral que provoca reflexões sobre a invisibilidade feminina mesmo quando mulheres aparecem em cena. Sue- Ellen Case comenta que no teatro grego, por exemplo, a presença das mulheres não implicava nenhuma perturbação na ordem social e que, segundo a concepção de personagem defendida por Aristóteles, “elas só são sujeitos da ação trágica enquanto estiverem ajudando a personagem masculina a se definir” (CASE, 1988, p. 17 – tradução nossa)<sup>40</sup>.

Esse breve olhar sobre o passado do teatro indica em nossa interpretação que o poder da personagem feminina de controlar o acúmulo de poeira é um outro tema que, em “Apostando na Comandante Poeira”, precisa ser confrontado. As duas observações suscitadas pela repetição-revisão nos fizeram chegar à conclusão de que ela é um recurso estético que também mexe na estrutura do texto e proporciona ao leitor/espectador uma compreensão das pequenas transformações que uma dramaturgia pode sofrer e provocar.

Depois do sinal de que a alergia de Lucius retornou e do canto intensificado dos pássaros ao fundo, o leitor/espectador encontra-se, mais uma vez, diante da cena inicial da parte A, o que pode fazê-lo experimentar, junto com o casal, uma existência de pouco progresso e, talvez, questionar o porquê de Lucius e Mare

---

<sup>40</sup> Once more, women are invisible - there are no qualities ascribed to them, and their invisibility provides the empty space which organizes the focus on the male subject. In this way, they are subjects of tragic action only in so far as they might help to define the male character (CASE, 1988, p. 17).

reagirem de forma tão diferente mediante o estado das coisas. Esse questionamento não encontra sugestão de respostas porque a transição de B para C o leva para o momento final da peça, que na verdade recomeça e encontra o apagar das luzes após o seguinte diálogo:

MARE: Aint nothing to flare your fit –  
 LUCIUS: Uhchoo. UHCHOOOO! Choo. Choo. Huh. Muss – muss- muss – uh choo! Muss be you, Mare.  
 MARE: Me. Ewe. Use your hankie, Luki.  
 LUCIUS: Bless – bless me, Mare? Uhchoo choo choo! Bless me, Mare, afore – afore we go? Uhchoo! Uhchoo!  
 MARE: Bless you, LUKI. Bless you  
*(Bird noises rise up. Fade to black)*  
 (PARKS, 1995, p.90).

MARE: Não tenho nada aqui para afrouxar sua roupa -  
 LUCIUS: Atchiiim. ATCHIIIM! Tchiim. Huh.. Deve ser- deve ser- deve ser – aa tchim! Deve ser você, Mare.  
 MARE: Eu. Eca. – Use o lencinho, Luki.  
 LUCIUS: Saúde – saúde pra mim, Mare? Aatchiim tchiim! Diga saúde pra mim Mare, antes – antes de agente ir. Atchiiim! Atchiiim!  
 MARE: Saúde, Luki. Saúde.  
*(Sons de passarinho se intensificam. Palco vai escurecendo paulatinamente)*  
 (PARKS, 1995, p.90 – tradução nossa).

O retorno dos espirros de Lucius, quase imperceptível, reforça nosso argumento de que o drama coloca a figura feminina como única responsável pela casa e pelo bem estar do marido e, de passagem, como agente de resolução para o grande conflito, misturando uma posição criticada por movimentos feministas radicais com a tentativa frustrada de Mare em sair da estagnação em que se encontra. Uma perspectiva de movimento social entenderia a tentativa de Mare como frustrada porque “todo movimento social é sempre expressão de uma ação coletiva” (GOHN, 2010, p.14) e ela luta isoladamente.

Outro motivo para que ela não consiga controlar a poeira do passado que imobiliza sua vida poderia ser a falta do agenciamento oferecido pelo Estado em parceria com organizações civis e não-governamentais. Um dos problemas do agenciamento para as lutas sociais é, segundo Maria da Glória Gohn que

O tema das mulheres tem sido tratado de forma fragmentada, como parte dos grupos sociais vulneráveis, em situação de risco, incluídas nos programas focalizados de “inclusão social” – chave política das políticas neoliberais para o trato da pobreza, do desemprego e do crescimento econômico sob a rubrica de políticas que visam promover a igualdade de oportunidades, tendo o mundo do trabalho como referência (GOHN, 2010, p.151).

No teatro engajado politicamente, essa manipulação é feita quando conteúdos originalmente críticos e contestatórios são mercantilizados e, conforme a pesquisadora brasileira Maria Sílvia Betti (2013) acredita ter acontecido com a geração *beat* até a contracultura estadunidense, passam “a certa altura, a alimentar amplos setores do mercado cultural” (BETTI, 2013, p.198). O que parece solução, então, gera outros microconflitos que, ao mesmo tempo em que são distribuídos de maneira equilibrada no enredo do drama - com a finalidade já comentada de impedir que ele arqueie como acontece na fábula clássica - também correm o risco de não serem percebidos pelo leitor/espectador sem que a estética formal do texto o incentive e provoque essa percepção.

Como já comentamos, nossas respostas não seriam dadas por uma resolução apresentada como desfecho do drama, mas pela revisão do que parece naturalizado e pela conscientização de que mudanças dependem de olhares críticos sobre uma atitude tomada. Acreditamos que a circularidade de um presente determinado pelo passado, continuará sendo a crítica feita por “Apostando”, pois trata-se de uma peça que evoca ideologias acerca do casamento e satiricamente questiona a influência do cânone no modo contemporâneo de viver o amor, de escrever peças, de questionar as relações de gênero. Dito isso, de que maneira poderíamos, com nossa análise dos recursos estéticos, sustentar esse argumento?

#### 2.1.4 Recursos Estéticos

Esta subseção mostra como os recursos estéticos que compõem “Apostando” também estão engajados no retorno incentivado por Gertrude Stein e na “proposta de Repetir e Revisar o passado inspirando-se no *call & response* africano” (WOOD, 2010, p.35 – tradução nossa)<sup>41</sup>. Isso reforça o que já vínhamos comentando em outros pontos da análise, ou seja, que para Parks o passado que não é revisitado e nem revisado é incapaz de produzir diferenças e transformações. Ilustramos nossas reflexões anteriores com uma parte do diálogo entre Lucius e Mare que explicita um recurso estético muito presente na poética parksiana – a intersecção de falas:

---

<sup>41</sup> Parks’s dramatic form employs poetic and cumulative repetition through changeable dramatic sequences. She thus establishes a dramatic strategy for re-membering which she calls “Rep & Rev” (Repetition and Revision), a rewriting of African-inspired call-response (WOOD, 2010, p.35).

MARE: Sofa needs airing.  
 LUCIUS: Bet 35 cents on her. Ssall I had -  
 MARE: Give it uh good shake. Stand it on end. Take off thuh plastic.  
 LUCIUS: Got my picture in thuh paper. She got thuh front page: "Dust Commander's Derby."  
 MARE: Should beat it. Whip it. Crop it. Wheres your crop. Look, Luki, mm gonna crop thuh couch. Get things moving  
 (PARKS, 1995, p.81).

MARE: O sofá precisa de uma aspiração.  
 LUCIUS: Apostei 35 centavos nela. Era tudo o que eu tinha -  
 MARE: Darei uma balançada nele. Colocarei ele de pé e firme. Tirarei o plástico.  
 LUCIUS: Tinha foto minha no jornal. Ela pegou a primeira página: " A Comandante Poeira do Ano"  
 MARE: Devo bater nele. Limpá-lo. Recolhê-lo. Olha, Luki, vou dar uma melhorada no sofá. Mudar as coisas  
 (PARKS, 1995, p.81 – tradução nossa).

Esse recurso funciona, basicamente, como um jogo de réplicas onde dois temas interagem de modo mutuamente indiferente, como se um enunciador não estivesse escutando o outro ou estivesse tão mergulhado nas suas questões pessoais que ignora o que o outro fala. Quando acontece entre Lucius e Mare, o recurso parece sugerir uma espécie de resistência contra o tema da circularidade em que ambos se encontram, já que a comunicação é de única via e desencontrada. No que diz respeito a esse tipo de interlocução e sua força poética, Jean-Pierre Sarrazac fundamenta nossa análise quando discute sobre um diálogo que coloca lado a lado as lonjuras existentes entre os interlocutores. Embora na fábula o conflito não coloque Lucius e Mare como antagonistas entre si, eles apresentam "vozes opostas, irredutíveis uma à outra" (SARRAZAC, 2017, p.216) quando o assunto tratado por um e outro revela a distância entre suas leituras de mundo assim como a maneira de viver o tempo nos mostrou na seção anterior.

Do ponto de vista de mudanças referentes à luta feminista, a resistência que Mare pratica ao insistir com a mudança dos móveis e lançar réplicas indiferentes ao que é dito por Lucius faz com que a aposta e a poeira tenham que lidar com um sentido que se opõe à relevância que até então haviam recebido: se antes eram centrais para a constituição do casamento, agora se tornam apenas lembrança de um momento que passou. Vemos que essa resignificação só foi possível porque Parks aproveitou-se criativamente da imprevisibilidade dos processos enunciativos que constituem o texto dramático e provocou um desencontro das falas desses dois interlocutores.

Ao ressignificar a aposta e a poeira e apropriar-se das instabilidades enunciativas para estruturar-se formalmente, concluímos que “Apostando na Comandante Poeira” não submete seus conteúdos à uma forma que possa lhe ter sido exigida pelo cânone, ou vice-versa. Antes, constitui-se como produto do diálogo entre eles, emancipando-se por assumir o desafio comum a todo teatro contemporâneo, qual seja, o de “encontrar uma forma que acomode o caos” (SARRAZAC, 2017, p. XVII) em vez de silenciá-lo. Esses diálogos de conteúdo alheio embora com pontos de intersecção são um recurso constante também em outras peças de Suzan-Lori Parks. Sobre a contribuição da palavra como segundo recurso estético que notamos nesse processo, pode-se comentar que sua valorização acontece na poética de Parks por sua potencialidade de se tornar um ato físico, já que para a dramaturga, “cada palavra é uma pista ao ator de como dar vida ao seu corpo” (PARKS, 1995, p.11-12 - tradução nossa)<sup>42</sup>.

Percebemos que, em função do que Parks comenta, a representação de seus textos não poderia dispensar a palavra. Enquanto signo não transparente, ela é capaz de produzir mais do que apenas um sentido e por isso escapa do significado que normalmente cobram que o dramaturgo explique em relação a sua obra. Ainda do ponto de vista cênico, a liberdade trazida pela polissemia das palavras e pela concepção de linguagem de Parks possibilita improvisações e subjetivações que nos remete ao que o teatrólogo branco francês Jean-Pierre Rynngaert (1995) comenta acerca de alguns períodos da história do teatro nos quais se reivindicou um teatro sem texto dramático:

Essa utopia de um "para além das palavras" mais poderoso que as palavras, ao se enraizar no indizível, readquire vigor sempre que o teatro perde o fôlego e se empoeira, sempre que o texto se limita a ser o refúgio de uma representação mecânica que perpetua rituais esvaziados de sentido, ou o álibi de uma cultura que deixou de ser indispensável (RYNGAERT, 1995, p.31).

Como se quisesse evitar que as palavras percam sua contribuição para o teatro experimental ou perpetuem os rituais esvaziados de sentido mencionados por Rynngaert, Suzan-Lori Parks parece elaborar uma linguagem que manifeste como as personagens de suas peças expressam e sentem as ideologias que constituem seus possíveis sentidos, unindo intencionalmente ou não o experimental e o político.

---

<sup>42</sup> Each word is configured to give the actor a clue to their physical life (PARKS, 1995, p.11-12).

Quando Mare faz uso da palavra *ewe* (som produzido por ovelha) e *crop* (gesto de tosquiado) para reagir às acusações e indiferenças de Lucius, manifesta um estigma ideológico que lhe atribui características de uma ovelha. Esse mesmo estigma é duramente criticado pelo feminismo materialista que, conforme comentamos no capítulo anterior, enxergou no conceito de “nutrir” uma oportunidade de colocar sob questão a força dos aspectos biológicos das mulheres na tentativa de determinar as posições que elas devem ocupar na sociedade.

Ao mesmo tempo em que tira proveito da sonoridade verbal para acrescentar um tom menos moralista ao teatro do experimento, a poética de Parks também promove debates sobre o feminismo negro. Pensando na acusação de que ele seria identitário e separatista em relação às outras correntes, “Apostando” revela para nós, pela atribuição de características de seres irracionais à figura feminina, a urgência de uma reflexão que, segundo a filósofa brasileira negra Djamila Ribeiro, “envolve pensar como algumas identidades são aviltadas e ressignificar o conceito de humanidade, posto que pessoas negras em geral e mulheres negras especificamente não são tratadas como humanas” (RIBEIRO, 2018, p.27).

Um outro exemplo de uso criativo de vocábulos é o nome do hipódromo onde foi feita a aposta na Comandante Poeira – *Churchill* - apresentar ambiguidade com a palavra igreja – *Church*. Essa proximidade fica ainda mais interessante se pensarmos que o mesmo instituição por qual Lucius é obcecado é aquela que orienta Mare a se dedicar cegamente a um casamento aparentemente fracassado. Daí um novo sentido proveniente da união de *Church* (igreja) com *ill* (doente).

Por último, destacamos a troca de significados que Parks faz com as palavras *questions* e *answers* :

LUCIUS: There was a lady. At thuh Church. A lady like you in every respect. She sold at thuh Church things tuh eat and drink. Gived me uh tip. Gived me uh tip on uh horse that wins. Had questions I wouldn answer answer till I did: why every day she says why every day the Bermudas she says matches my hat I says. In the cold youll catch cold she says matches my hat I says. (...) She was you asking them questions every day with thuh hotdogs and the RCs: why every day she says. Why every day she says. Had answers. Answers I wont question till I do. Shouldn't uh answered her. She passed, you know. Shes got all the questions now (PARKS, 1995, p.82).

LUCIUS: Havia uma moça. No hipódromo. Uma moça parecida com você em muitos aspectos. Ela vendia no hipódromo coisas para comer e beber. Ela me deu uma dica. Me deu uma dica do cavalo que ia vencer. Me fez perguntas perguntas que eu não saberia responder responder até que respondi: por que todo dia por que todo dia as bermudas ela disse combina com meu chapéu eu disse combina com meu chapéu eu disse. (...) Ela

ficava perguntando aquelas perguntas todo dia com cachorros quentes e Ela morreu, sabe. Ela tem todas as perguntas agora (PARKS, 1995, p.82 – tradução nossa).

Nossa experiência com a inversão de *questions* e *answers* nesse trecho da peça foi a de perceber que seu significado invertido poderia passar despercebido se o leitor está habituado com a repetibilidade das duas palavras na fala cotidiana, de modo a quase automatizá-las. Trazendo esse efeito para as discussões temáticas, pode-se dizer que, positiva ou negativamente, naturalizar uma expressão ou ato, poética ou politicamente, tem o poder de deixar as pessoas menos perceptivas e propensas a reagir ao estado das coisas ou a provocar estranhamento em caso de o naturalizado sofrer alguma mudança. Quando no lugar de “respostas” aparece a palavra “perguntas”, corre-se o risco ou de o espectador achar que se trata de um erro por parte do ator e fazer a correção mentalmente ou estranhar o uso invertido a ponto de, como fizemos, se perguntar o que teria motivado essa inversão.

Por serem as figuras da peça pertencentes a uma realidade anônima, esquecida pela História “maior”, a linguagem precisa representar seus enunciadores com justiça à singularidade de suas experiências – motivação também gerida pelos movimentos sociais que, na década de 1980,

colocam em questão a validade dos padrões existentes do mundo da vida, ampliam o espaço público e oferecem resistência à colonização no mundo da vida por mecanismos sistêmicos de racionalização, econômicos e políticos, que anulam processos de comunicações (GOHN, 2010, p.34-35).

Enquanto para o discurso a língua manifesta confrontos entre o político e o simbólico, para o palco, o efeito dessa linguagem própria, em constante transformação, passando por variações e recriações, funciona como incentivo para que atores, diretores e plateia possam também recriar e expressar com suas próprias palavras e, por elas serem atos físicos, recriar e expressar mobilizações sociais com os seus próprios corpos e vozes.

Instigar a linguagem, os sujeitos, a história e a literatura aos seus traços variantes é tomar consciência dessa renovação de sentidos que eles precisam ter para não enferrujarem no mecanicismo e não pararem em um tempo que já passou. Esse, a nosso ver, seria um aspecto de aproximação entre a poética de Parks e os movimentos sociais que alguns anos depois, lutariam para colocar um grupo não-reconhecido como membro efetivo da sociedade, capaz de participar no mesmo nível. Vemos diálogo dessa proposta parksiana até mesmo na criação que o

feminismo radical fez de termos como *womyn* e *herstory* – mencionada no primeiro capítulo.

### 2.1.5 A Construção das Personagens

Em estudo sobre o gênero enquanto categoria de análise histórica, Joan Scott (1988) recorda que o termo foi bastante utilizado por feministas como uma forma de se referir à organização social do relacionamento entre os sexos e para enfatizar um sistema inteiro de relacionamentos que pode incluir sexo mas não é inteiramente determinado pelo sexo, nem determinante da sexualidade.

Ao reforçar nas personagens características que marcam a oposição entre o masculino e o feminino discriminando o que os tornam diferentes entre si, Suzan-Lori Parks parece reproduzir poeticamente a naturalização e generalização dessas características a ponto de provocar o desejo de que Lucius e Mare saia desse movimento circular que se tornaram suas vidas. As construções binárias evidenciadas na peça seriam comprovadas por aspectos da biologia e pela repetição de atos e padrões sociais que, para Judith Butler (1990) provocam a ilusão de que existe uma identidade de gênero estabilizada e imutável por trás das expressões e do fazer do gênero.

A crença da “Sorte no Jogo, Azar no Amor” mobilizada em “Apostando” trabalha com esses binarismos e insere o amor canônico no jogo profano para que ambos brinquem e ironizem com juízos de valor provenientes das crenças e tradições que lidam com o azar e a sorte. A começar pela identificação das personagens - feita antes mesmo do começo da peça e em relação ao seu *status* social - notamos que características ligadas à aparência ou faixa etária confirmam irrelevância no momento de compreendermos o drama do casal. O que não se dará da mesma forma se considerarmos os seus nomes.

Saindo do *status* de “Apostadores” para a posição de “Cônjuges”, a determinação prévia que, no decorrer da trama se depara com a mudança trazida por uma outra possibilidade, encontra explicações em uma declaração feita por Suzan-Lori Parks:

Elas não são *personagens*. Chamá-las assim poderia se tornar uma injustiça. Elas são *figuras, invenções, fantasmas, papéis sociais, talvez amantes, talvez falantes, sombras, deslizes, apostadores talvez, talvez a*

*vibração de um outro alguém* (PARKS, 1995, p.12 – tradução nossa – grifos da autora)<sup>43</sup>.

A respeito das personagens nas peças serem *figures*, palavra que, em inglês, faz referência ao substantivo “figuras” e aos verbos “dar-se conta, perceber”, a dramaturga acaba explicando, em parte, por que esses aspectos raramente são mencionados nas peças. Uma outra possibilidade para a ausência de caracterização biotípica seria a de que ela é um convite à participação do leitor/espectador no processo de (re)conhecimento dessas *personas* quando tudo o que elas têm para manifestar-se no mundo é a sua ação ou quando tudo o que se diz sobre elas tem como base o seu comportamento.

Encurralados nos vários dramas que se encontram entre o apostar e o casar estão alguns comportamentos e discursos do casal que nos auxiliam na compreensão de como foi o processo de constituição de suas *personas* individualmente. Observemos primeiramente os realizados pela esposa:

LUCIUS: Blow.

MARE: Sssuh hood ornament, my nose.

LUCIUS:Uh hood ornament.

MARE: I won you by this nose, Luki!

MARE: You was – snnuch – you was looking for uh-uh tip -snnuch -uh – snnuch – hunch – I was cleaning your table – snucch – where you sat – snucch – for the first time – dnucch – back then there was a first time – snucch. You laughed at my nose. I was dusting – snucch – feather duster – yellow feathers – snucch – you laughed at my nose – snucch- the first horse won by a nose, remember? It was dusty. You sneezed – snucch – your hunch was the dust. Dust Commander won by a nose, remember? I called it. By the nose was how she won -snucch – snnuch.

LUCIUS: Blow, Mare. There you go – close your mouth. Once more. Uhgain.

There you go. Chuh. Cant miss my Church date

(PARKS, 1995, p.78).

LUCIUS: Assoe.

MARE: É um ornamento de capô.

LUCIUS: Uh ornamento de capô.

MARE: Eu ganhei você por este nariz, Luki!

LUCIUS: Por um nariz, isso mesmo.

MARE: Você estava – ssnuch – você estava procurando por uma – uma dica – ssnnuch – um – ssnnuch – palpite – ssnnuch – uma pista – snucch snucch – Eu estava limpando sua mesa – snucch – onde você costumava sentar – snucch – pela primeira vez – snucch – lá naquela época havia uma primeira vez – snucch. Você ria do meu nariz. Eu estava espanando – snucch – espanador de penas – penas amarelas – snucch – você ria do meu nariz – snucch – o primeiro cavalo ganhou por causa do focinho, lembra? Estava empoeirado. Você espirrou – snucch – seu palpite era a poeira. A Comandante Poeira ganhou pelo nariz, lembra? Snucch – pelo nariz foi que ela conseguiu ganhar. Eu chamei ela assim. Pelo nariz foi como ela ganhou – snucch – snnuch.

<sup>43</sup> They are not *characters*. To call them so could be an injustice. They are *figures, figments, ghosts, roles, lovers maybe, speakers maybe, shadows, slips, players maybe, maybe someone else's pulse* (PARKS, 1995, p.12).

LUCIUS: Assoe, Mare. Aqui está – feche a boca. Mais uma vez. De novo. Isso. Droga. Não posso perder meu compromisso na Churchill.  
(PARKS, 1995, p.78 – tradução nossa).

Por ser comum que a vitória em corridas seja decidida por uma diferença mínima entre os rivais, o comentário de Mare poderia ser mais um dentre vários comentários corriqueiros. Porém, ele apresenta um segundo significado quando, na dificuldade de assoar o seu nariz, ela o associa ao focinho da égua vencedora e reivindica para si a vitória atribuída à égua: “*I won you by this nose, Luki!*” (Eu ganhei você por este nariz, Luki!).

Notamos o gesto interpretativo de Mare quando, no texto, ela faz uso inicial do vocábulo *my* (meu) ao lado de *nose* (nariz) e em seguida o substitui por *this* (este) antes de *nose*. Mas quando questionamos esses gestos e falas do ponto de vista do discurso, seu efeito é, no mínimo, duplo: embora a ficção nos indique que Mare está exercendo seu papel de esposa e tentando impedir que seu marido a deixa sozinha para ir apostar em cavalos, o contexto não-ficcional de sua enunciação nos ajuda a enxergar a personagem em uma posição de conflito com quem ela verdadeiramente é: Seria Mare uma mulher ou uma égua em idade reprodutiva? Uma esposa ou uma aposta?

A começar pela identidade que lhe foi dada por quem a criou (sejam seus pais ficcionalmente ou Suzan-Lori Parks fora da ficção), tudo corresponde às segundas opções. Mare responde por um nome que também significa égua em idade reprodutiva, enquanto Lucius recebe um nome de etimologia latina que nos remete a um imperador ou cavaleiro romano. Resgatando a metáfora do casamento enquanto jogo, Mare seria a égua em idade reprodutiva na qual Lucius, ao pedi-la em casamento, apostou. O mesmo efeito de sentido de tom cômico e alarmante continua a ser produzido com o fato de a Comandante Poeira ter vencido a corrida por apenas alguns centímetros de diferença entre seu focinho e o focinho de seus concorrentes e também por ter sido o nariz de Mare o motivo para que o casal tivesse feito o primeiro contato.

O efeito deixa de ser cômico se refletirmos o jeito atrapalhado de Mare - que não consegue assoar o próprio nariz – levando em conta a ausência de vaidade, sexualidade e afeto que parece tê-la retirado da posição de apostadora e vendedora de guloseimas e inserido em uma circunstância que faz dela uma mulher que depende emocional e financeiramente do marido:

MARE: You **was** the **teary-eyed**. I was dry.  
 LUCIUS: That was my condition. Mmover that now. Outgrewed that.  
 MARE: Then we can have us a queen-size cot.  
 LUCIUS: Sspensive.  
 MARE: We outgrewed of our twin cots, Luki! Your feet hang off my feet hang off. Theres a sale on at the Woolworths got queen-size cots: 11.39 11.50 last week. I had my eyes out. **Theys** having a sale. Save 11 cents.  
 LUCIUS: Dont you thuh space, Mare.  
 MARE:We could get one yellow. You like yellow. We could – wecudbetothernights.  
 LUCIUS: Noisy.  
 (PARKS, 1995, p.78)

MARE: Você que era um olho-chorão. Eu era seca.  
 LUCIUS: Aquela era a minha condição. Hoje ela está superada. Consigo lidar com ela. Visto minhas bermudas em todos os tempos. Agora não tenho garganta arranhando e nem olhos-chorões. Superei tudo.  
 MARE: Então podemos comprar pra nós uma cama tamanho *queen*.  
 LUCIUS: É cara.  
 MARE: Nós superamos o tamanho de nossos beliches, Luki! Seus pés ficam de fora meus pés ficam de fora. Está tendo uma promoção na Woolworths lá tem cama queen por 11. 39. Semana passada custava 11.50. Eu coloquei meus olhos em cima dela. Eles estão em promoção. Economiza 11 centavos.  
 LUCIUS: Não tem espaço, Mare.  
 MARE: Nós poderíamos comprar uma amarela. Você gosta de amarelo. Nós poderíamos – nós poderíamos passarnóites juntos.  
 LUCIUS: Muito barulho.  
 (PARKS, 1995, p.78 – tradução nossa).

Quando Lucius afirma que não quer ficar com sua esposa na cama *queen*, à noite, por isso ser barulhento, temos uma representação masculina que impõe limites à uma representação feminina que valoriza o afeto, associa o casamento à geração de filhos e acredita na possibilidade de mudanças. A recusa de Lucius, que também justifica sua decisão pelo alto preço da cama e pela falta de espaço, faz com que dormir em beliches, apostar em cavalos, evitar o acúmulo de poeira e economizar ao máximo se tornem valores estáveis e inegociáveis no universo masculino.

Saber que o diálogo é constantemente repetido é importante para termos a noção de que a esposa vem persistindo na possibilidade de dormir com seu marido na mesma cama, de ter animais de estimação e de gerar filhos. No entanto, a preocupação de Lucius com sua alergia, já superada há algum tempo, faz com que passe a ser Mare a personagem que funga – o que mais uma vez comprova o impacto de uma vida compartilhada para ambos os lados e, para a mulher, isso acontece de maneira a diminui-la:

LUCIUS: Told you to practice on it. Youd of been practicing since we'd first met, youd uh been a pro now. Practice makes perfect.  
 MARE: Practice makes practice makes. Didnt have no snots at first, Lucius. At first didnt have no tears.  
 LUCIUS: You had you some droplets.  
 MARE: You was the teary-eyed. I was dry.  
 LUCIUS: That was my condition. Mmover that now  
 (PARKS, 1995, p.78)

LUCIUS: Eu disse pra você praticar mais. Você devia estar praticando desde o dia em que nos conhecemos, você seria uma profissional agora. A prática leva à perfeição.  
 MARE: A prática leva a prática leva. Não tinha nenhum ranho no começo, Lucius. No começo eu não tinha lágrimas.  
 LUCIUS: Você tinha algumas gotículas.  
 MARE: Você que era um olho-chorão. Eu era seca.  
 LUCIUS: Aquela era a minha condição. Hoje ela está superada  
 (PARKS, 1995, p.78 – tradução nossa)

A verbalização e algumas manifestações gestuais que contrastam com o nome e posição social assumidos por Mare comprovam que a opacidade da língua, em parceria com o multimidiático da semiótica teatral, proporcionam ao leitor/espectador uma experiência estética na qual ele pode vislumbrar diferentes formas de ação social, incluindo aquela que se pratica através da arte. Mas o que aproxima essa experiência literária e cênica das inquietações do feminismo?

Acreditamos que a aproximação se dá pela forma como a linguagem lida com as construções binárias e performativas que estão por trás do que se compreende como gênero e sexualidade. Como se o palpite que Mare sobre quem venceria a corrida tivesse trazido sorte no jogo mas azar no amor, a troca das flores verdadeiras no dia do casamento provoca reações que distinguem o feminino e o masculino com a mesma lógica heteronormativa:

**A**

*Bird noises rise up. A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors' voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*

LUCIUS: Make the alteration?  
 MARE: Changed em, uh huh.  
 LUCIUS: Good.  
 MARE: Plastic flowers –  
 LUCIUS: Sssht.  
 MARE: Aint bad luck to tell, Lucius. Sssonly bad luck to see me.  
 (PARKS, 1995,p.75).

A.

*Ruídos de passarinho se fazem notar. Um slide show de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os slides são projetados.*

LUCIUS: Fez a alteração?  
 MARE: Fiz a troca, aham.  
 LUCIUS: Que bom. MARE: Flores de plástico –  
 LUCIUS: Mmm...  
 MARE: Não dá azar mencionar, Lucius. Dá azar soooooamente se você me vir.  
 (PARKS, 1995,p.75 – tradução nossa).

O equívoco de Mare ao entender o “Sshh” (expressão “merda!” em trocadilho com o pedido de silêncio) de seu então noivo como uma preocupação que ele teria a respeito do azar trazido pela troca das flores, aponta para uma visão da noiva enquanto figura supersticiosa, que em resposta afirma ser azar somente se ele vê-la vestida de noiva. Enquanto que a preocupação de Lucius, voltada para a descoberta da troca e, conseqüentemente, de seu problema alérgico, revela que ele na verdade não está preocupado em ter azar e sim que percebam seu problema, que ele compara a problemas de mobilidade física:

LUCIUS: Theyll notice. Theyll ask.  
 MARE: Expensive plastics got the real look to em, Lucius. Expensive plastics got uh smell. Expensive plastics will last a lifetime but nobody’ll know, Lucius. Nobody knows.  
 LUCIUS: Flowergirlsll tell. Babble. Dont want you marrying yourself uh cripple. Tight chests worse than uh hob leg. Shore you got em all?  
 MARE: Every single solitary, Lucius  
 (PARKS, 1995, p.75-76).

LUCIUS: Eles vão notar. Eles vão perguntar.  
 MARE: Plástico caro parece muito real aos olhos deles, Lucius. As de plástico caro têm até cheiro. As de plástico caro duram uma vida inteira mas ninguém vai saber, Lucius. Ninguém sabe.  
 LUCIUS: As meninas das flores vão contar. Dedurar. Não querem que você case com um aleijado. Um peito apertado é pior do que uma perna prejudicada. Tem certeza que coletou todas?  
 MARE: Cada uma delas, Luki  
 ( PARKS, 1995, p.75-76 – tradução nossa).

A interpretação de Mare e a preocupação de Lucius mobilizam sentidos com formações ideológicas binárias que determinam ser a cerimônia do casamento e a superstição categorias de interesse feminino, enquanto que o apego à reputação trazida pela capacidade física de interesse masculino. Notamos, em Judith Butler (1990) que o problema desses binarismos é seu esforço em identificar o inimigo como singular em sua forma e com isso “mimetizar acriticamente a estratégia do opressor em vez de oferecer um conjunto diferente de termos” (BUTLER, 1990, p. 33-34).

Do ponto de vista da heteronormatividade compulsória, poderíamos apreender que Lucius e Mare reagem de maneira diferente diante do conflito porque

alimentam e são alimentados por imaginários que eles mesmos construíram a respeito de si. Uma demonstração disso pode ser tirada da peça se observarmos que o conhecimento que adquirimos sobre o caráter de Lucius e Mare não nos foi dado por meio de monólogos, solilóquios ou outros mecanismos de revelação interior e sim pela necessidade que sentem em cumprir papéis em seu meio social:

LUCIUS: How I look? Sharp?

MARE: They'll run again tomorrow.

LUCIUS: Sharp as uh blade da grass, right? They know me by my Bermudas they know me by my hat. They know these knees.

MARE: Running every day at 3:10. Every day 3:10 same horses same track same ellipse ssame.

LUCIUS: I walk in in hat and in Bermudas and I get service. They know me. They remember me. I'll have another. Of the same. No ice. Exactly right. Thank you.

(PARKS, 1995, p.77)

LUCIUS: Como estou? Afiado?

MARE: Eles vão correr de novo amanhã.

LUCIUS: Afiado como uma lâmina de grama, certo? Eles me conhecem pelas minhas Bermudas eles me conhecem pelo meu chapéu. Eles conhecem esses joelhos.

MARE: Correm todos os dias às 3:10. Todos os dias às 3:10 os mesmos cavalos as mesmas trilhas as mesmas elipses as mesmas...

LUCIUS: Eu entro de chapéu e Bermudas e sou atendido. Eles me conhecem. Eles lembram de mim. Eu vou querer outro. Do mesmo. Sem gelo. Exatamente. Obrigado.

(PARKS, 1995, p.77 – tradução nossa)

As bermudas e o chapéu são, segundo Lucius, suas marcas registradas na lembrança dos funcionários do hipódromo. Esse reconhecimento, que se dá pelo modo como ele se veste, faz com que ele se sinta respeitado e atendido em suas necessidades de consumidor. No entanto, a imagem que ele cria, geralmente associada a homens refinados e de bom poder aquisitivo, destoa de um outro Lucius que vai se revelando no desenrolar do drama, qual seja, um Lucius que teme ter crises alérgicas, não pertence a uma classe social alta e acredita que a vendedora de sanduíches com quem interagia há pouco mais de um ano não é a mesma mulher com quem se casou.

Apontada pela estudiosa negra Deborah Macdowell (1994) como elemento recorrente na literatura afro-estadunidense, a iconografia da vestimenta funciona para Lucius como fator diferenciador nas relações sociais de classe. Porém, para Mare, ela representa diferenciação em uma relação social de gênero, já que o estado de limpeza e de uso das bermudas depende da atuação feminina e se

torna motivo de preocupação para ela quando percebe ser essa vestimenta incapaz de proteger a figura masculina do frio e de uma consequente gripe.

Uma outra observação que fizemos foi de que, apesar de as roupas serem elemento tradicional na escrita de escritoras negras feministas e funcionarem como emblemas de rejeição à cultura patriarcal, notamos que em Parks as roupas não têm o poder de determinar ou emancipar as personagens masculinas ou femininas socialmente, antes revelam a superficialidade das relações, a falta de auto percepção das subjetividades e a reafirmação de que o esforço feito por uma pessoa para integrar-se a outras culturas e classes pode ter impacto negativo sobre ela.

O tema da jornada, também apontado por Macdowell (1994) como ponto comum na escrita negra feminina, não é contemplado da mesma maneira pelas primeiras peças de Parks. Chegamos a essa conclusão porque a estudiosa explique que enquanto “a jornada das personagens femininas é representada pela saída de seu estado de vítima para um estado de conscientização, a jornada masculina pela ida das personagens masculinas ao subterrâneo” (MACDOWELL, 1994, p. 437 – tradução nossa)<sup>44</sup>, esse processo não é vivido pelas duas personagens das obras que analisamos. Pelo contrário, a repetição irrefletida dos gestos e discussões do casal indica que eles estão produzindo mudanças pouco significativas em uma realidade que, idealisticamente, deveria se transformar.

Se verificamos o comportamento de Mare como variação que resiste à tradição literária, seja ela negra ou branca, seremos conduzidos à ampliação de sua figura: Se a víamos como uma mulher branca casada com um homem branco, somos convidados a vê-la como uma mulher negra casada com um homem negro que queria ser branco ou com um homem branco que queria ser rico. Mas se a víamos como uma mulher negra casada com um homem negro, agora podemos vê-la como uma mulher branca casada com um homem branco ou negro que queria ser rico. Em ambos os casos, a questão de classe perdura enquanto conflito masculino que por sua vez afeta e negligencia o cerceamento de mulheres, por eles não terem natureza de classe, mas de gênero. E essa variação que sugerimos está longe de esgotar as discussões provenientes da temática “gênero”.

---

<sup>44</sup> The journey of the Black male character in works by Black men takes him underground. The Black female’s journey, on the other hand, though at times touching the political and social, is basically a personal and psychological journey (MACDOWELL, 1994, p.437).

O conflito de “Apostando” reside no fato de o repetir do casal não conduzi-los para, como disse Gertrude Stein “uma menor variação necessária para que alguém se torne mais claro para alguém”. Lucius e Mare continuam se olhando e olhando para si mesmos sob os moldes de suas crenças e hábitos, o que os impede de progredir nas etapas que compõem a constituição de uma família – convenhamos uma outra obrigação imposta pela instituição sacramental do casamento. Temos então, na construção dessas duas personagens, a influência das forças que permeiam as noções de passado e presente, cânone universal x variação particular, jogo e amor, masculino e feminino como vemos a partir de seus nomes e suas principais atitudes na trama.

Em certa altura da análise das personagens nos perguntamos o seguinte: Se Lucius e Mare, independentemente de serem negros ou brancos, não compartilham da tradição heroica ou revolucionária das personagens de outras escritoras afro-estadunidenses, de que maneira o comportamento das personagens de “Apostando” poderia se comunicar com os ideais de um teatro que se expressa como ação coletiva inspirada em reivindicações sociais feministas? Considerando a perspectiva de Mare - que movimenta os significados sobre o papel a mulher responsável pela limpeza da casa entre servir aos interesses do marido e expulsar o acúmulo paralisante do passado – entendemos que a comunicação com as lutas sociais se dá no sentido de incentivar o que os pesquisadores brancos brasileiros Paulo Krischke e Ilse Scherer-Warren (1987) chamaram de “uma revolução no cotidiano” e no sentido de devolver aos sujeitos sua identidade política sequestrada por políticas de identidade.

Maria da Glória Gohn diferencia a identidade política das políticas de identidade por acreditar que “essa inversão da ordem dos termos faz com que a dimensão política desapareça da ação coletiva justamente por ser capturada por estruturas políticas – de cima para baixo, na busca de coesão e de controle do social” (GOHN, 2010, p.13). As personagens se comunicam com as reivindicações e temas que selecionamos para nossa leitura política na medida em que performam exageradamente as identidades que lhes foram determinadas para que pensemos outras alternativas de ser e de viver.

Como vimos até agora, ao tornar a forma de sua peça um espaço de acolhimento para o conteúdo desordenado das experiências humanas, Suzan-Lori Parks reinventa maneiras de criar e recriar tanto forma quanto conteúdo e nos

inspira a investigar como seu discurso teatral poderia contribuir para o reencontro de elementos considerados historicamente díspares e, por extensão, qual papel o teatro político estadunidense - enquanto ação social - poderia assumir nesse processo que, além de literário e artístico, pode estabelecer relações com outras ações sociais não-governamentais. Sigamos agora para as pistas das possíveis relações entre as ações sociais na segunda peça que nos ajudou a refletir sobre o feminismo na poética de Suza-Lori Parks.

## 2.2 DEVOTEES IN THE GARDEN OF LOVE (1991)

Das quatro peças que escolhemos para este estudo, “Devotas no Jardim do Amor” foi a que menos apresentou pesquisas acadêmicas a seu respeito. Pouco sabemos sobre o contexto de sua exibição nos palcos estadunidenses ou de discussões específicas acerca de sua poética. Encontramos um breve registro sobre a estreia da peça em uma lista que Jennifer Larson elaborou para contextualizar seu livro *Understanding Suzan-Lori Parks*, publicado em 2012. A estudiosa estadunidense menciona que “Devotas” estreou no Teatro de Atores, em 1992 -uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1964 e com localização na cidade de Louisville, Kentucky. Uma rápida pesquisa nos informou que O Teatro de Atores – *Actors Theatre* - está em funcionamento até os dias de hoje.

Imaginamos que, de 1987 a 1992 - tempo transcorrido entre a apresentação de “Apostando” e a de “Devotas” - a mudança mais significativa no contexto político-partidário dos Estados Unidos tenha sido o encerramento de uma era de presidentes republicanos. Foram 12 anos entre Ronald Reagan e George H. W. Bush com seus governos que priorizavam o desenvolvimento de capital e de livre mercado em detrimento de políticas de bem-estar social, defendiam o porte de armas e mantinham o mesmo pensamento político conservador que tem servido de justificativa para demonizar e banir religiões e constituições familiares diferentes das 102 formulações convencionais.

Para as causas feministas, esse período também marcava a transição entre a segunda para a terceira onda do movimento. Maria da Glória Gohn (2010) comenta que a terceira fase construiu-se sobre duas representações:

O feminismo da igualdade, que enfatiza a similitude entre homens e mulheres e destaca as lutas mais gerais contra todas as formas de opressão, e o feminismo da diferença, das desigualdades, que defende haver uma diferença fundamental entre os sexos que leva a práxis diferentes. O feminismo da igualdade tende a defender políticas de ação

positiva, de integração e acesso aos recursos. O feminismo da diferença tende a defender a existência de uma cultura feminina e a necessidade de que as mulheres se centrem em si mesmas, deixem de pensar na desigualdade e fomentem os próprios valores (GOHN, 2010, p.143).

Como vemos, a terceira onda ampliou a noção de feminismo e, por contar com reivindicações que misturam política, música, consumismo e internet, conferiu às mulheres uma luta também em âmbito simbólico e cultural. Um exemplo foi a conquista de mulheres negras por espaço no *hip-hop* e no *rap* – estilos musicais que, até então, vinham servindo de opressão para aquele grupo. Em 1992, elas também comemoravam o “Ano da Mulher” no mundo político. Seis foram eleitas ao senado americano e uniram-se a duas que já ocupavam cargos na casa. Apesar da importância dessa representatividade, devemos esclarecer que o papel do Estado, por mais que construa políticas e leis que coíbem a discriminação, não é tão considerado no feminismo da diferença e da multiculturalidade quanto o é para o feminismo da igualdade.

Por reunirmos o contexto social e político às considerações de que “as primeiras peças de Parks são exemplos de questionamentos feitos pela individualidade da mulher afro-americana ao tempo e a memória, aos homens negros e às tradições sociais” (WOOD,2010, p.35 – tradução nossa)<sup>45</sup>, acreditamos que elas possam estar identificadas, não de modo estanque, com as abordagens pós-modernas da terceira onda feminista. Segundo Maria da Glória Gohn (2010), a terceira onda encontra suas bases teóricas no interacionismo simbólico e na fenomenologia. O primeiro tem interesse pelas redes de sociabilidade e laços sociais buscando compreender os processos de subjetivação das reivindicações e da segunda imerge a dimensão subjetiva em um contexto histórico-social voltado para a análise das práticas da vida cotidiana, ou seja, sua preocupação se volta para o significado do dito das palavras, o tom da voz, os gestos e expressões corporais. As considerações de Gohn foram importantes para nossa apreensão da presença de processos teóricos e ideológicos nas diversas maneiras que “Devotas” utiliza para representar seus temas.

---

<sup>45</sup> Her works survey the experience of Black Americans as a community, but she also devotes certain of her works toward the specific questions of black women’s experience. Pickling, Betting, and Devotees are examples of such interrogations of African American female selfhood in relation to time and memory, black men, and social tradition (WOOD, 2010, p.35).

### 2.2.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido

Como se participassem de um *reality show*, George (a noiva-que-será), sua mãe Lily e os pretendentes EsteUm e AqueleUm vivem uma situação dramática promovida e televisionada por Odelia Pandahr, uma bajuladora casamenteira: trata-se de uma pequena escaramuça pela mão da Senhorita George. Enquanto acompanha a disputa do alto de uma colina chamada “Jardim do Amor”, George está acompanhada por sua mãe Lily e tenta manter seus versos em francês na memória, os itens de seu enxoval e, do meio pro fim da intriga, o novo nome que escolheu para si - Patty. Depois de muita espera, de esquecer alguns versos e ver enxoval transformado em paramentos de guerra, as expectativas da noiva-que-será são frustradas: a disputa havia se tornado uma guerra sangrenta e tudo o que havia sobrado do pretendente vencedor era sua cabeça.

Foi em virtude do papel problematizador do corpo como instrumento de devoção às tradições que elegemos como temas de “Devotas” as relações binárias corpo (sensível) x mente (inteligível), amor x guerra, intimidade x espetacularização, matriarcal x patriarcal. O conflito que esses temas parecem gerar são semelhantes aos que levantamos no estudo de “Apostando na Comandante Poeira”, com a diferença de que em “Devotas” uma situação que normalmente pertence às experiências íntimas e particulares são representadas como pertencentes a um domínio público, ou seja, contam com a espetacularização das relações de poder cotidianas.

### 2.2.2 Exposição Analítica

Uma breve leitura da sinopse de *Devotees in the Garden of Love* já consegue transmitir alguns sinais de que a peça lida com um conjunto de valores e enunciações que confirmam o processo rapsódico pelo qual, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017), o drama moderno/contemporâneo vem passando ao longo do tempo. Ao que parece, a fábula torna o processo de conquista amorosa uma guerra e provoca, com elementos poéticos que remetem o leitor/espectador ao teatro do absurdo, efeitos de sentido que nos levam a questionar o papel dos arranjos maritais na construção das diferenças entre o feminino e o masculino e, por meio disso, uma relação de poder cujo apelo é quase sempre a violência física— aquela que, para

Slavoj Zizek (2014), é subjetiva e facilmente visualizada ou simbólica, atuando pela linguagem e sustentando a normalidade, isto é, uma violência quase invisível .

O título da peça e a necessidade eventual de traduzi-lo para a língua portuguesa podem trazer reflexões importantes a respeito da questão de gênero e seus desdobramentos no campo das relações sociais. Diferente de sua versão em português, a palavra *devotees* não apresenta distinção sufixal de gênero. Para traduzi-la e inscrevê-la na tese tivemos que decidir se “devotos”, no masculino, seria uma escolha justa com a proposta da fábula.

A importância de uma tradução coerente com o drama proposto na peça se dá por dois motivos: em função de o restante do título servir como fator que especifica os *devotees* pelo lugar que ocupam, ou seja, “no jardim do amor”; e pelo fato de os pretendentes Esteum e AqueleUm não serem citados pela autora na lista de personagens. Chegamos à conclusão, pelos mesmos motivos, de que seria melhor traduzir o título como “Devotas no Jardim do Amor” embora “devotos” seja um termo que contempla, na língua portuguesa, os dois gêneros.

Sobre as reflexões que essa decisão proporcionou para nossa leitura feminista, podemos dizer que elas se deram sobre o critério que utilizamos para a escolha de “Devotas”, no feminino, mesmo sabendo que os homens também expressam sua devoção no decorrer da história, a ponto de se exporem à morte. O critério, como dissemos, foi a diferenciação espacial, ou seja, os devotos a quem o título se refere precisariam estar não no espaço de guerra, mas no cenário que exprime romantismo e sensações idealizadas sobre o amor, reproduzindo um clichê. Essa interpretação possível tem a ver com os aspectos duais da experiência amorosa e com a importância dos lugares sociais na expressão múltipla dessa dualidade.

Como vimos na análise anterior, os aspectos duais são resultado de classificações rígidas de gênero e de políticas que emolduram o tratamento mútuo entre homens e mulheres. Portanto, a importância discriminante da expressão “No Jardim do Amor” não diz respeito somente à identificação de quem seriam esses *devotees* neutralizados na palavra em língua inglesa, mas à função que esse espaço terá em oposição ao campo de guerra (*The Front*) e na determinação das diferenças entre homem e mulher no contexto de conquista amorosa.

Tendo ambos passado por um treinamento para exercerem seus papéis no momento da disputa, homens e mulheres parecem corresponder ao que

tradicionalmente é esperado deles. As figuras que representam essa tradição são a mãe da noiva-que-será e a casamenteira indicando que ao mesmo tempo em que representa fé e dedicação a algo, a ideia de devoção parece motivar tanto as atitudes românticas quanto as atitudes bélicas que historicamente caracterizam as relações entre alguns países e, em nível mais particular, entre pessoas.

A distância entre os espaços físicos e entre os princípios da diferença entre gêneros pode explicar a disputa pela significação de “devoção” enquanto ideia que motivará não só o título da peça como será utilizada para dar suporte ao que é praticado e dito nos dois espaços simultaneamente. Ao comparar as ações femininas de aprender versos e oferecer enxoval com o decapitar e danificar praticados pelos dois pretendentes, mobilizamos uma outra interpretação de que, do ponto de vista do confronto físico, os corpos também são tomados como instrumento dessa diferenciação. Daí eles fazerem parte do conjunto de temas em discussão.

### 2.2.3 Organização e Estruturação Textual

A análise que fizemos da estrutura de “Devotas” demonstrou que ela tem vínculo direto com a ideia de separação e simultaneidade inferidas com a ajuda dos temas suscitados pela sinopse. A começar com a divisão de suas partes, notamos primeiramente que as letras se confirmam como um estilo de enquadramento parksiano e que as didascálias seguintes mantêm uma sequência descritiva que sempre se inicia com a indicação do cenário:

#### **A**

*A Garden on a hilltop. In the middle of nowhere. Lily, a teeny tiny older woman in a wedding dress, sits in an old-time wheelchair. George, a much larger, much younger woman in a wedding dress, sits on a camp stool practicing conversation. (p.135)*

#### **B**

*At the Front. Madame Odelia Pandahr, the pandarerer, in a wedding dress with microphone in hand, broadcast live (p. 144).*

#### **C**

*In the Garden (p.144).*

#### **D**

*The Front. Odelia Pandahr broadcasts live (p.149)*

#### **E**

*The Garden. Lily and George watch TV. (p.150)*

**F**

*At the Front. Patty with a microphone. (p.155)*

**A.**

*Um jardim no alto de um morro. No meio do nada. Lily, uma pequenina mulher mais velha em um vestido de casamento, senta em uma cadeira de roda. George, um pouco maior e mais jovem do que Lily, de vestido de casamento, sentada em uma banco de acampamento praticando uma conversa em francês. (PARKS, 1995, p.135- tradução nossa)*

**B.**

*No Front. Madame Odelia Pandahr, a bajuladora, vestida de noiva, com um microfone na mão, transmissão ao vivo. (PARKS, 1995, p.144 – tradução nossa)*

**C.**

*No Jardim.(PARKS, 1995, p.144 – tradução nossa)*

**D**

*No Front. Odelia Pandahr em transmissão ao vivo.(PARKS, 1995, p.149 – tradução nossa)*

**E**

*O Jardim. Lily e George assistem TV. (PARKS, 1995, p.150- tradução nossa)*

**F**

*No Front. Patty com um microfone ( PARKS, 1995,p.155 – tradução nossa).*

O privilégio cedido ao espaço onde acontecem as ações indica, quando o enquadramento é visualizado em conjunto, o contraste entre os dois ambientes e também situam a noiva e suas virtudes em oposição aos pretendentes - que atuam como forças ferozes e subalternas atacando e defendendo-se em nome dela:

GEORGE: 9 oclock. Mama Lily. Looks like weve got ourselves uh a premiere example of uh decapitation.

LILY: So it is. So it is.

GEORGE: Major dismemberment at 9:05.

LILY: So it is. So it is.

GEORGE: Blood. Blood. Blood.. Dust. Ashes. Thick smoke. – Carnage.

LILY: Conclusion, Miss George?

GEORGE: In conclusion, Mama Lily, I'd say that the fighting iswell underway.

LILY: Further?

GEORGE: Further, Mama Lily? If I'd go further I'd say "fierce."

LILY: Prognosis, Miss George?

GEORGE: Prognosis, Mama Lily? Well – looks like I just may be married in thuh morning, Mama.

(PARKS, 1995, p.139).

GEORGE: 9:00 em ponto. Mamãe Lily. Parece que conseguimos um

exemplo pioneiro de uma decapitação.  
 LILY: Parece que sim. Parece que sim.  
 GEORGE: Desmembramento principal às 09:05.  
 LILY: Parece que sim. Parece que sim.  
 GEORGE: Sangue.Sangue.Sangue. Poeira. Cinzas. Fumaça espessa. – Carnificina.  
 LILY: Conclusão, Senhora George?  
 GEORGE: Em conclusão, Mamãe Lily, eu diria que a luta está bem a caminho.  
 LILY: Desenvolva?  
 GEORGE: Desenvolver, mamãe Lily? Se eu falar mais do que isso eu terei que dizer “feroz”.  
 LILY: Prognose, Senhorita George?  
 GEORGE: Prognose, Mamãe Lily? Bom- parece que eu estarei casada apenas pela manhã, mamãe  
 (PARKS, 1995, p.139 – tradução nossa).

Notamos também que, embora os cenários se alternem entre *The Front* (onde acontece a batalha dos pretendentes) e o *The Garden* (onde encontram-se a mãe da futura-noiva e a futura-noiva como espectadoras da batalha), eles encontram um grau de simultaneidade de realização graças à centralização das vozes femininas e à transmissão ao vivo que é feita da disputa. Esse jogo de distância e proximidade permitiu interpretações que questionam as violências provenientes dos dois campos, muitas vezes saindo da intimidade para se tornarem espetáculo.

Um ponto significativo ligado à estrutura discursiva dos enunciados é o uso de incursões militares, como vemos no diálogo entre mãe e filha, e de termos como “Era uma vez”, de versos em francês, de expressões típicas do jornalismo e dos *reality shows* que aparecem ao longo do drama. Eles são alguns indicativos da intertextualidade que acompanha a romancização do drama moderno comentada por Jean-Pierre Sarrazac. A reunião desses discursos e enunciados vários demonstra o desaparecimento da concepção de drama como totalidade orgânica e uma poética “que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo” (SARRAZAC, 2017, p.255).

A passagem de tempo da intriga e, portanto, da guerra, é definida pelos danos sofridos pelo corpo de cada pretendente, que é desmembrado gradativamente até que um deles esteja morto:

ODELIA PANDAHHR: May I present to you Madame Mother Lily and beautiful most fought over bride-who'll-be Mademoiselle Miss George: The Victor!  
 PATTY: Thuh Victor!  
 LILY: Thuh Victor!  
 PATTY: *Voilà!*  
 LILY: *Voilà!*  
 (*Odelia Pandahr uncovers a head on a platter*)  
 PATTY: Oh.

LILY: Presto.  
(PARKS, 1995, p.153).

ODELIA PANDAHR: Eu apresento a vocês Madame Mãe Lily e linda mais disputada noiva-que-será Mademoiselle Senhorita George: O Vitorioso!

PATTY: O Vitorioso!

LILY: O Vitorioso!

ODELIA PANDAHR: *Voilà!*

PATTY: *Voilà!*

LILY: *Voilà!*

*(Odelia Pandahr descobre uma cabeça em uma bandeja)*

PATTY: Oh.

LILY: Pronto.

(PARKS, 1995, p.153- tradução nossa).

Futuramente, essa cabeça perderá a capacidade de comunicar-se verbalmente, ou seja, pela boca. Construindo um novo desafio para o relacionamento do casal. Assim, a estrutura de “Devotas” encontra-se afetada por essas polaridades que rendem boas discussões de ordem política.

Ao estabelecer paralelos entre a conquista de uma futura noiva e práticas de guerra a peça não apenas se utiliza se de metáforas e intertextualidades que beiram ao *nonsense* do teatro do absurdo como transforma a abstração sentimental da devoção e da disputa em um objeto visível no corpo e na linguagem. Os corpos, comumente ligados ao instinto e às emoções, aparecem na peça como “hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (OYĚWÙMÍ, 2005, p.10); e a linguagem, repleta de símbolos e códigos nem sempre instáveis, aparece exercendo uma função intelectual marcada pela comunicação verbal e discursiva.

De volta à estrutura do texto, notamos que um desmembramento parecido com o que foi vivido pelo Vitorioso de Patty pode ser apreendido na construção do texto dramático contemporâneo que, ainda que vivo, está desmembrado e suspenso no vazio, “sem marcas anatômicas fixas que permitam descrevê-lo genericamente e propor-lhe um modelo” (SARRAZAC, 2017, p.245-246). Uma maneira de visualizar esse desmembramento – além do já comentando inacabamento de um drama sem começo e sem fim – é a pontuação.

Jean-Pierre Ryngaert (1996) esclarece que o texto dramático também pode ser pontuado ou não de maneira ordinária. Em “Devotas” notamos com frequência:

- alguns travessões antes e depois de vírgulas e pontos:

LILY: Delighted, Maam.  
 GEORGE: *Enchanté de faire votre connaissance, Madame Pandahr.*  
 ODELIA PANDAHHR: -. *Votre fille est si charmante, Madame Mama Lily.*  
 LILY: *Oui, oui! Oui Oui!* Well, - I dont – speak the language -.  
 (PARKS, 1995, p.146)

- a falta de acentuação ( falta de apóstrofo visível no trecho anterior e no seguinte):

GEORGE: [...]Madame Odelia Pandahr says theres only one thing staler than the mouth of a suitor – ha – thats the mouth of thuh one that lost thuh fight. Ha ha ha ha. Aaah.  
 (PARKS, 1995,p.142)

- a falta de espaçamento entre algumas palavras:

LILY: Gimmieuhminute. Wheremy specs.-. Huh. Huh. Well.  
 (PARKS, 1995, p.136)

PATTY: Patty. Pattysgot uh happy ending to it. Arent him and me supposed thuh fall into eachothers arms?  
 (PARKS, 1995, p.154).

Como se manifestassem um movimento de aceitação e recusa do fluxo dramático, essas especificações ortográficas não parecem seguir um critério que nos permita definir um padrão de ocorrência de quando e por que estão sendo implementadas. Trata-se, ao que nos parece, de uma escolha poética que, conforme comentado por Sarrazac (2017), sugere ritmo e fluidez ao que se fala ou mesmo uma atitude que interrompe essa fluidez, evidenciando cortes e saltos que suspendem uma esperada ordenação. Precisaríamos ver com mais cuidado, em sua existência cênica, se esse grude sugere uma pronúncia e/ou tonalização específicas ao enunciado como um todo.

As escolhas linguísticas e estilísticas de Suzan-Lori Parks demonstram o diálogo que existe entre seu modo de escrever e os temas sociais e políticos potencializados na peça. O que notamos se observarmos sua poética politicamente é que enquanto somente a voz de um lado é emitida, acontece o silenciamento e violência contra outras vozes que são fragmentadas e literalmente esquarterjadas como os pretendentes. Assim, o vencedor da noiva-que-será, apresentado a ela na última visita de Pandahr, conseguiu vencer seu oponente quando tudo o que lhe restava era a própria cabeça, produzindo sentidos que vão movimentar outras polaridades:

PATTY: Wheres thuh rest of im, Madame? [...]  
 ODELIA PANDAHHR: Now your suitor, Mademoiselle -Patty, may be just a head – a head kept alive by a wealthy of technology, the fruits of our

modern age. Your suitor must be just a – head – a head-stone of thuh former self but as we are schooled in Madame Odelia Pandahrs, the head is the place where sit thuh lofty – the lofty-most thoughts. Weve, you could say, done away with thuh base. We would do away with this base but then of course your handsome and devotes suitor would have difficulty standing you understand.

(PARKS, 1995, p. 153-154).

PATTY: Onde está o resto dele, Madame? [...]

ODELIA PANDAHR: Agora seu pretendente, Mademoiselle – Patty, deve ser só a cabeça – uma cabeça viva pela riqueza da tecnologia, o fruto de nossa era moderna. Seu pretendente deverá ser somente uma – cabeça – uma cabeça-pedra de um antigo eu mas como lhe foi ensinado no Madame Odelia Pandahr, a cabeça é o lugar onde sentam os sublimes – os mais sublimes pensamentos. Nós, você poderia dizer, já fizemos a base de graça. Nós poderíamos fazer a base de graça neste caso também mas o seu pretendente, é claro, teria dificuldades de ficar de pé você entende (PARKS, 1995, p. 153-154 -tradução nossa).

Quando Odelia Pandahr defende a cabeça como o fruto de nossa era moderna, o lugar onde sentam os sublimes, ela está impondo sobre o corpo ausente um juízo de valor que nos remete às investigações científicas da socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí. Em estudo sobre teorias ocidentais e o corpo, a estudiosa comenta que “no pensamento europeu, apesar do fato de que a sociedade era vista como habitada por corpos, apenas as mulheres eram percebidas como corporificadas; os homens não tinham corpos – eram mentes caminhantes” (OYĚWÙMÍ, 2005, p.07 – tradução Wanderson Nascimento)<sup>46</sup>.

A diferenciação que, em dado momento de sua pesquisa, Oyěwùmí relaciona com aquelas feitas entre biologia e sociologia, entre gênero e sexo, parece se colocar na peça de Suzan-Lori Parks como mais um tópico a se discutir quando a interpretamos do ponto de vista feminista. Quando Patty aceita se casar com uma cabeça, manifesta tanto a apreciação feminina pelos atributos que a cabeça possui quanto sua resistência ao processo de corporificação que a impede de ser conhecida como um todo.

A controversa aceitação de Patty, ao não se importar que seu noivo não tenha corpo, impede que seu próprio corpo estabeleça outras interações que poderia estabelecer com o corpo do noivo e pratica, como consequência da guerra, um outro tipo de exclusão. Ela exclui a dimensão biológica de seu relacionamento. Mas será que o fato de o homem e a mulher estarem centrados na interação via “riqueza da

---

<sup>46</sup> Paradoxically, in European thought, despite the fact that society was seen to be inhabited by bodies, only women were perceived to be embodied; men had no bodies—they were walking minds (OYĚWÙMÍ, 2005, p.07).

tecnologia” e terem um mesmo aspecto de suas existências valorizado de maneira igualitária elimina suas diferenças? Oyèrónkẹ Oyěwùmí acredita que não, pois

A preocupação ocidental com a biologia continua a gerar construções de “novas biológicas”, mesmo quando alguns dos antigos pressupostos biológicos sejam desalojados. De fato, na experiência ocidental, a construção social e o determinismo biológico têm sido dois lados da mesma moeda, uma vez que ambas as ideias continuam se reforçando mutuamente. Quando categorias sociais como gênero são construídas, novas biológicas da diferença podem ser inventadas. Quando as interpretações biológicas são consideradas convincentes, as categorias sociais extraem sua legitimidade e poder da biologia. Em suma, o social e o biológico se retroalimentam (OYĚWÙMÍ, 2005, p.09-10 - tradução Wanderson Nascimento)<sup>47</sup>.

Assim como Patty e a guerra excluíram o corpo da mente, as noções de sexo e gênero também vêm sendo entendidos como mutuamente excludentes. Porém, para Oyěwùmí, apesar de todos os esforços para separar os dois, a distinção entre sexo e gênero é enganosa. Na conceituação ocidental, o gênero não pode existir sem o sexo, já que o corpo está diretamente na base de ambas as categorias.

O tempo das ações também é marcado pelas visitas que Odelia Pandaehr faz a George para pedir itens de seu enxoval e explicar que eles serão convertidos em armaduras e armas para os pretendentes:

ODELIA PANDAHR: ThisOne thanks you for the great gift of the tatted dishtowels. They have been reshaped and put into service as shifts for the war captured. ThatOne is beholden to you for your gracious coughing up of the salad plates which have been spli pie shape stood on end and now instead of serving salad serve as an impediment to the advancing shoeless enemy. You both no doubt have seen the most effective translation of the bridal bloomers? Ripped 2 and dipped in dye they've created voilà: the bright green flag of That One and at 11 oclock the dark deep green of ThisOne. It is only and extravagance of your devotion which offered up the bloomers and now allows the troops to distinguish themselves. Of your jewlery, most gracious Miss George, both ThisOne and ThatOne have made great use. Both have pinned the baubles to their respective bodies an act which literally transfixes them. Pinned by desire, they are spurred on to new deeds of devotion. Your jewels, George, also make the boys real shiny – easier for my crew to track their night-time skirmish activities (PARKS, 1995, p.146- 147 – grifo da autora).

ODELIA PANDAHR: Esteum agradece pelo presente das toalhas de pratos bordados. Eles tiveram o formato alterado e serviram de cobertura para os

<sup>47</sup> The Western preoccupation with biology continues to generate constructions of “new biologies” even as some of the old biological assumptions are being dislodged. In fact, in the Western experience, social construction and biological determinism have been two sides of the same coin, since both ideas continue to reinforce each other. When social categories like gender are constructed, new biologies of difference can be invented. When biological interpretations are found to be compelling, social categories do derive their legitimacy and power from biology. In short, the social and the biological feed on each other (OYĚWÙMÍ, 2005, p.09-10).

capturados de guerra. Aqueleum está devoto à você por aqueles graciosos garfos dos pratos de salada que foram com divisor de tortas a forma foi adaptada e agora em vez de servirem salada eles servem de impedimento no avanço dos inimigos descalços. Sem dúvidas vocês duas viram a tradução das calçolas da noiva? Cortadas em 2 e mergulhadas na tinta elas criaram *voilà*: a resplandecente bandeira verde de Aqueleum e às 11 em ponto a verde escuro e profundo de Esteum. É uma extravagância de sua devoção ter nos oferecido as calçolas e agora é possível para as tropas distinguirem-se umas das outras. De suas joias, tão graciosas, Senhorita George, tanto Esteum quanto Aqueleum fizeram grande uso. Ambos enfiaram os enfeites em seus corpos um ato que literalmente os transfixou. Cravados pelo desejo, eles estão motivaram-se para novos atos de devoção. Suas joias, George, também tornaram os rapazes muito brilhantes – mais fácil para minha equipe rastrear as atividades de escaramuça noturnas (PARKS, 1985, p.146 – tradução nossa).

Entendemos os dois contextos de perda material (de dotes e de corpos) como indicadores de passagem de tempo dramático que criam uma realidade surreal na qual dois valores morais supostamente opostos – o amor e a guerra – são praticados em paralelo e com o mesmo fim, proporcionando uma relação entre opostos que não é inteiramente de exclusão mas de retroalimentação. Vejamos a partir de agora como essas dualidades exercem influência e são influenciadas pelos recursos estéticos e construção de personagens em “Devotas no Jardim do Amor”.

#### 2.2.4 Recursos Estéticos

Enquanto acreditamos que a genialidade da escrita parksiana está na capacidade de lidar com temas adversos sem tornar o texto extremamente moralista ou obrigatoriamente comprometido com uma agenda política, a pesquisadora espanhola Barbara Ozieblo, por sua vez, pondera que

em vez de adotar os aspectos deprimentes do pós-modernismo, Parks preferiu adotar a intenção lúdica do pós-modernismo. Ela quer ação ou “fazer” e também quer se divertir: o jogo pós-moderno com e com a linguagem, conceitos, ideias, teorias e corpos entraram em suas peças” (OZIEBLO, 2007, p. 49 – tradução nossa)<sup>48</sup>.

Os recursos estéticos de nossa segunda peça analisada tratam exatamente dessa ludicidade mencionada por Ozieblo. Daremos exemplos do que

---

<sup>48</sup> Rather than adopt the depressing aspects of postmodernism Parks has preferred to adopt postmodernism’s playful intent. She wants action or ‘doing’, and she also wants fun: postmodern play with and on language, concepts, ideas, theories and bodies has gone into her pieces (OZIEBLO, 2007, p. 49).

ela faz com palavras existentes e que efeitos as diferentes nuances fonéticas trazem para o ritmo da fala e do corpo. O primeiro pode ser observado nos trechos a seguir:

LILY: Ooooohluater. Huh. Thuh huzzy. (PARKS, 1995, p.135)

GEORGE: Uh huhnn. Madame Odelia Pandahr borrowed um (PARKS, 1995, p.142)

ODELIA PANDAHHR: Rat uh tat tat and kerblam kerblooey. As someone said long ago: "Them fighting words". (PARKS, 1995, p.144).

LILY: Huh.-.Sit on thuh grass pick daisies look right on off intuh thuh 3 oclock. Smoke uh cigarette. Sing.

GEORGE: Sing?

LILY: La de de la de dah and et cetera.

GEORGE: La de de la de dah la de de la de dah. (PARKS, 1995, p.141).

LILY: Oooooohapraela. Huh. Uma vadia estúpida (PARKS, 1995, p.135-tradução nossa).

GEORGE: Uh huhnn. Madame Odelia Pandahr levou emprestado (PARKS, 1995, p.142 – tradução nossa).

ODELIA PANDAHHR: Rat uh tat tat and kerblam kerblooey. Como alguém disse há tempos atrás: "Palavras de ordem" (PARKS, 1995, p.144 – tradução nossa).

LILY: Sente-se na grama colha margaridas distancie o olhar do campo de batalha Fume um cigarro. Cante.

GEORGE: Cantar?

LILY: La de de la de dah and et cetera.

GEORGE: La de de la de dah la de de la de dah. (PARKS, 1995, p.141 – tradução nossa).

Devido às suas origens reais ou míticas, à transmissão oral e a uma tradição da declamação, busca-se no teatro ou atribui-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca. Portanto, os trechos mostram vestígios desse estatuto nas escritas que imitam mais ou menos a oralidade. Trazer especificidades à forma de se expressar oralmente apresenta-se a nosso ver como resistência a linguagens impostas em contextos coloniais e imperiais.

LILY: Off lookin at nothin at 19:45. They say love makes yuh blind. Only ever made me swear. In my day my mothered say 16:15 and there wernt no question that it was 16:15 her time. Thuh time helpin tuh tell you where you oughta be where you oughta be lookin and whatcha oughta be lookin at. Frenchiz in uh different timele. Seems tuh me. Must be. Huh. All that *français*. Dont belong on uh field uh battle. Tuck it outa sight. For now. We got our own lingo and what you cant say with our own – hometown lingo just wont get said. For thuh time being. Go on. Tuck thuh *français* away – WOOOOOOOOOOH! And there it all is. Raging. 2 OCLOCK LOVE OF UH GIRL! KERBLAM! See?! SEE?!

GEORGE: Ooooh –

(PARKS, 1995, p. 138 – grifo da autora)

LILY: Sem olhar para nada às 19:45. Eles dizem que o amor nos deixa cegos. Só me fez suar até agora. Em meus tempos minha maternidade dizia

16:15 e não se podia questionar de que 16:15 era a vez dela. O horário ajuda dizendo a você pra onde você tem que estar pra onde você tem que estar olhando e pra onde você tem que estar olhando. A francesa é uma zona de fuso horário diferente. Assim me parece. Deve ser. Huh. Todo aquele francês. Não pertence a um campo de batalha. Mantenha-o fora de sua visão. Por enquanto. Nós temos nossa própria língua e o que não conseguimos dizer do nosso modo – com a língua de nossa gente simplesmente não será dito. Pois que o tempo passa. Continue. Mantenha o francês fora disso – W O O O O O O O O H! E tudo está aí. Enfurecido. 2 HORAS EM PONTO AMOR DE UMA GAROTA! CARAMBA! Tah vendo? Tah vendo?  
 GEORGE: Ooooh –  
 (PARKS, 1995, p. 138- tradução nossa).

As considerações da mamãe Lily sobre a importância de usar nossa própria língua para dizer as coisas do nosso modo tratam da questão da universalidade imposta por determinadas leituras de mundo às particularidades que esse mundo comporta. Se tivéssemos interpretando essa peça do ponto de vista das guerras que estabeleceram o imperialismo, diríamos que ele foi um movimento responsável pelo silenciamento do noivo de Patty:

PATTY: Once upon uh time way up there in uh garden in thuh middle of nowhere there were 2 who got married. After thuh marriage thuh boy seemed soon forgot his home-town lingo. To woo her he had used thuh words “be mine”. Now “be mine” is fine for uh woo but it iduhnt enough tuh build anything longlasting and stable on  
 (PARKS, 1995, p.155).

PATTY: Era uma vez lá em cima em um jardim no meio do nada havia 2 que se casaram. Depois do casamento o garoto logo pareceu ter esquecido os jargões de sua cidade natal. Para cortejar a mulher ele usou essas palavras “seja minha”. “Seja minha” pode servir para um cortejo agora mas não é suficiente para construir qualquer coisa duradoura e estável  
 (PARKS, 1995, p.155 – tradução nossa).

Falar do silenciamento como sentido nos faz lembrar de um outro ponto interessante: é que o cenário de guerra e o que acontece nele parece ter sido escrito para ser visualizado apenas pelas personagens, ao espectador o que acontece em campo de batalha só se revela por meio da representação feita e descrita pelas mulheres. Isso implica que mesmo assistindo à encenação, o som das bombas e das armas que o espectador ouve seria uma imitação feita pela vocalização das atrizes - já que ele não vê o que as personagens estão vendo senão por meio do ponto de vista delas.

Já para o leitor ficam omitidos ainda mais elementos. Ele fica dependente apenas do texto escrito para obter essas sensações. Ao que parece, Parks procura garantir essa captura de imagens e sensações por parte do leitor que não teve

acesso à cena no palco, ilustrando assim as reflexões de Jean-Pierre Rynngaert (1996) sobre o critério de imitar ações ser pertinente apenas do ponto de vista teórico, pois na prática, essa presença da ação

não permite distinguir com clareza um texto de teatro de um outro texto nas práticas modernas da escrita e a preeminência da ação cênica torna ultrapassada a eventual boa vontade de um autor preocupado em prever, antes da representação, as ações de suas personagens. Pode-se dizer que a maneira como seu texto será “atuado” ‘deixou de lhe pertencer, e que mesmo que escreva diretamente para o teatro; o que se espera dele é antes um “texto”, sem outras especificações (RYNGAERT, 1996, p.11).

Apenas imitar as ações de observar e apreciar das personagens não distingue, de fato, o texto teatral de Parks do trecho de um romance, por exemplo. No entanto, o texto de Parks nos oferece essa distinção de outra forma: isolando as onomatopeias das outras falas e concedendo com isso liberdade de esses sons serem reproduzidos conforme queiram os grupos de teatro. Eles podem ser reproduzidos, como já dito, tanto pela voz das atrizes quanto por meio de aparelhos eletrônicos/sonoplastia. A nosso ver, o uso de um ou de outro não afetariam a fluidez e a lógica da peça e não tornariam o texto isento de seu potencial para o palco.

As linguagens produzidas pela boca e pela capacidade comunicativa das duas personagens terão papel de destaque na produção de sentidos que nos interessam para discutir as teorias feministas em relação na dramaturgia de Parks. Na ausência do corpo masculino, centra-se a relação de poder na cabeça do casal e na sua capacidade de fala. Isso fica comprovado quando, ao perceber que seu marido não sabe mais se comunicar, Patty vê sua felicidade conjugal ameaçada e viaja para aprender uma nova língua que possa ensinar ao seu marido-cabeça.

De modo geral, acreditamos que a reação esperada para a peça “Devotas do Jardim do Amor” bem como para outras peças de Parks que analisamos é, segundo comenta a própria dramaturga: cavar, ouvir e registrar. No entanto, o texto deixa espaços vazios (o não-dito pelas vozes das figuras representadas) que nos permitem interpretar e atribuir sentidos a ele – como estamos fazendo por meio desta análise. Esses espaços vazios, de um modo ou de outros, também fazem parte do conjunto de seus recursos estéticos visíveis inclusive graficamente.

Devemos considerar vários aspectos sociais na tentativa de preencher esses vazios. Uma vez que, conforme nos diz Jean-Pierre Rynngaert, no teatro contemporâneo “praticamente não há mais escolas”; nem mesmo “painéis”, e raros são os manifestos. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela

perde, por vezes, em identidade” (RYNGAERT, 1996, p. 17), essa perda de identidade da escrita teatral pode ser uma maneira de refletir ou refratar a perda de identidade que o homem experiencia desde o começo dos chamados tempos modernos e isso pode fazer a diferença na elaboração de um trabalho estético. Isso exposto, concluímos que o texto dramático de Parks está aberto para vários públicos e formas de expressão. Quem nos ajuda a entender isso é a própria autora quando declara que não segue uma única estética nem pretende criar uma cartilha para estudantes interessados em teatro:

Eu escrevo peças porque amo pessoas Negras. Assim como não há uma “Experiência Negra” singular, não há uma “Estética Negra” singular e não há apenas um modo de escrever ou pensar ou sentir ou sonhar ou interpretar ou ser interpretado. Como Afro-Americanos nós deveríamos reconhecer esse essencialismo insidioso pelo que ele é: uma armadilha para nos reduzir a um único modo de ser. Devemos nos esforçar para mostrar ao mundo e para nós mesmos nossa bela e poderosamente infinita variedade (PARKS, 1995, p.21-22 – tradução nossa)<sup>49</sup>.

Por esse compromisso com a própria escrita, o que ela parece defender é a liberdade de não dedicar sua obra para a especificidade de um público. Ela parece querer dizer que por ser negra seus temas não deveriam ser interpretados como temas da comunidade negra mas pertencente a toda pessoa que queira ler suas peças. Sobre seu público alvo ela afirma o seguinte:

Se eu dissesse que escrevo para uma plateia eu estaria mentindo. Eu escrevo para as figuras nas peças [...] Uma de minhas tarefas como dramaturga é através da literatura e da especial e estranha relação entre teatro e vida real- localizar os cemitérios ancestrais, cavar em busca de ossos, ouvir os ossos cantarem, registrar o que cantam (PARKS, 1995, p.3-4 – tradução nossa)<sup>50</sup>.

O depoimento de Parks levanta reflexões acerca do público e das reações que são esperadas de uma peça de teatro. Ela parece não querer um destinatário que seja definido pela cor da pele, gênero, ou classe social - embora saibamos que assistir a uma peça sua ou comprar um livro seu pode sair caro para alguns estadunidenses e conseqüentemente excluir os que não têm condições financeiras de pagar por eles.

<sup>49</sup> I write plays because I love Black people. As there is no single “Black Experience”, there is no single “Black Aesthetic” and there is no one way to write or think or feel or dream or interpret or being interpreted. As African-Americans we should recognize the insidious essentialism for what it is: a trap to reduce us to only one way of being. We should endeavor to show the world and ourselves our beautiful and powerfully infinite variety (PARKS, 1995, p.21-22).

<sup>50</sup> If I answered that I write for an audience I would be lying. I write for the figures in the plays [...] One of my tasks as a playwright is to-through literature and the special strange relationship between theatre and real life -locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down (PARKS, 1995, p.3-4).

A liberdade de negociar os sentidos de um texto é característica bastante presente na literatura contemporânea. Autorizados por ela, poderíamos dizer que “Devotas” é um drama feminista, que ela reclama o direito das mulheres de não precisarem casar para serem respeitadas, ou que as convenções sociais cobram demais das mulheres e dos homens quando o assunto é união sacramental, exercendo poder sobre seus corpos e suas liberdades. Mas Parks parece não impor agendas para suas peças, sendo exatamente essa atitude que nos dá liberdade de atribuímos o nosso sentido.

As reações mais imediatas como o espanto, o riso, o medo, a compaixão podem estar envolvidas no projeto de Parks apenas enquanto ela faz uso da linguagem e enquanto acontecimento individual. Não fica claro pelo texto que ela utiliza sua arte como proposta de um projeto social a curto ou longo prazo, embora, como expomos, o texto também fale por essa falta de obrigatoriedade política.

#### 2.2.5 A Construção das Personagens

Assim como em “Apostando” as personagens são chamadas de “Apostadores” (*Players*), no início do texto de “Devotas do Jardim do Amor” as três personagens que falam - George, Lily e Odelia Pandahr - são apresentadas por Suzan-Lori Parks como “Amantes” (*Lovers*). O motivo para essa propositada tentativa de determinação autoral não está relacionado somente a um gesto social, como em “Apostando”, mas à caracterização que o drama experimentado pelas personagens constrói para elas. George, por exemplo, é uma noiva-que-será muito romântica que parece ter adquirido parte de seu romantismo na educação formal que recebeu no Instituto Odelia Pandahr. “*Mon coeur est plein d’amour!*” - diz ela.

As preocupações de George estão voltadas para seus versos em francês, para seu enxoval e para a definição de quem será o seu noivo. Quando a guerra entre os pretendentes se estende mais do que o esperado, ela consegue resgatar sua esperança de que tudo acabará bem. Quando sua mãe pergunta: “How come?” (E como poderia terminar bem?), a noiva-que-será responde:

GEORGE: How come cuz thuh cause of Love thats how come. L-O-V-E. ThatOne could start uh charge on ThisOne an ThisOne would rally back. Cuz thuh cause of Love. ThisOne may sever thuh arms and legs off uh all uh ThatOnes troops and those maimed and mismangled arms and legs would riise up uhgain and return to their trunks like a child coing home for supper when thuh triangle bell was rung.(...). How come? Cuz thuh cause of Love (PARKS, 1995, p.140).

GEORGE: Como pode é que a causa do Amor é como pode. A-M-O-R. Aqueleum pode começar uma cobrança ao Esteum e Esteum poderia recuperar-se. Pela causa do Amor. Esteum pode cortar os braços e pernas de toda a tropa dAqueleum e aqueles aleijados e aqueles braços e pernas errados poderiam ressurgir e retornar aos seus troncos como uma criança volta pra casa para jantar quando o triângulo é tocado. (...).Como pode? Por causa da causa do Amor  
(PARKS, 1995, p.140-tradução nossa).

Um incômodo de George que parece destoar desse cenário de guerra, mas não destoa dos princípios que a motivam, diz respeito à questão de seu próprio nome:

GEORGE: I'm thuh only one I know named George. Seems like thuh name went out uh fashion when you used it on me.  
LILY: In my day - . Hhhh. Well. We iduhnt anywhere near them days nowuhdays now is we. Hhh. Clear outa sight. Uh-seed. I sure do miss my bo-nocks, George.  
GEORGE: Call me somethin pretty. Somethin with a lift at thuh end, K, Mama Lily? Somethin like – oh Idunno -. Patty? Patty got uh French ring to it dont it?  
LILY: George iz all we had.  
GEORGE: Patty. Patty. Patty-Patty.  
(PARKS, 1995, p.151).

GEORGE: Eu sou a única que conheço que se chama George. Parece que esse nome veio de uma modinha que você resolveu usar em mim.  
LILY: No meu tempo - .Hhhh. Bem. Não íamos a nenhum lugar próximos naqueles dias atualmente agora nós vamos. Hhh. Limpe a vista. Não-vista. Eu sinto falta dos meus binóculos, George.  
GEORGE: Me chame de algo bonito. Algo que tenha um final suspendido, ok, Mamãe Lily? Algo como - oh eunumsei – Patty? Patty tem um toque francês não acha?  
LILY: George é tudo o que tínhamos.  
GEORGE: Patty. Patty. Patty-Patty  
(PARKS, 1995, p.151 – tradução nossa).

O questionamento que George faz de seu nome provocou durante nossa análise reflexões sobre a tendência de explicar nossas identidades pelas escolhas que nossos pais fizeram em nossa infância. Barbara Ozieblo comenta que essa tendência começa a ser questionada por Suzan-Lori Parks quando ela apresenta aos seus leitores e espectadores os estereótipos de comportamento masculino e feminino para assim desconstruí-los, invertê-los e subvertê-los. Com isso, prossegue a pesquisadora, “Parks nos intima a reconstruir, recriar, rejeitar ou reconhecer esses estereótipos como nossos” (OZIEBLO, 2007,p.49 - tradução nossa)<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Suzan-Lori Parks, even in her more realistic or naturalistic later plays, continues to present us with stereotypes of male and female behaviour that she deconstructs, inverts, subverts – or obliges us, readers and spectators, to reconstruct, recreate, reject, or recognize as our own (OZIEBLO, 2007,p.49).

O conflito de George com o próprio nome parece ser irrelevante se considerarmos sua condição e a condição de seus pretendentes, mas se interpretarmos que Parks pode estar querendo demonstrar a decisão voluntária por parte de algumas mulheres em quererem ser alguém que não são e recusarem um nome que em antes mesmo já não fazia parte de uma escolha sua (e sim de sua mãe), sua queixa faz bastante sentido.

Além da mudança do nome masculino por um nome “mais feminino” revelar o desejo e a vaidade de George em estar na moda ou parecer delicada, ela nos remete à orientação transgênero e à força das relações sociais na identificação e bem-estar que os sujeitos sentem a respeito de si mesmos e às atribuições recebidas por muitos homens e mulheres, independentemente de sua cor. Em “Apostando na Comandante Poeira” o conflito “menor” de Mare não diz respeito ao seu nome, mas ao fato de querer ter filhos e seu marido não querer alegando que fazem muita bagunça. A resposta de Lucius, oposta à ideia de que a fecundidade seria indispensável ao casamento, nos faz ver uma nova configuração de casal e perceber a infelicidade de Mare em relação a ela, como se ter filhos não fosse indispensável ao casamento e sim à sua própria natureza.

Nesse jogo entre o que é da biologia e o que é da sociologia na identidade e na orientação sexual, as mulheres negras de Parks se encontram com mulheres brancas e outras mulheres de cor pelo que poderiam vivenciar de modo comum. Mas na realidade elas não compartilham dessas vivências de modo integral porque, para as mulheres negras de qualquer orientação sexual, a violência não tem origem apenas no preconceito de gênero e classe econômica, mas também de ordem racial.

Acreditamos que uma discussão possível por meio das peças seria o engano de achar que mulheres negras poderiam reagir às frustrações de mulheres burguesas brancas de exatamente modo igual e o risco de tornar os problemas específicos das mulheres negras invisíveis nesse universo branco burguês. Enquanto as mulheres brancas sofriam com seus casamentos motivados por valores alusivos ao jogo e à guerra, onde estavam as mulheres negras? Sofrendo não só com os problemas que lhes advinham pelo simples fato de serem mulheres e, portanto, também desprovidas de seus direitos civis e emancipação trabalhista e econômica, como enfrentando o racismo e a escravidão jamais conhecidos por mulheres brancas. A inversão e mistura de mulheres negras experimentando o que

comumente se sabe foram realidades de mulheres brancas de classe média é algo saudável se formos pensar a sororidade, mas traz impasses e confusões sobre o drama apropriar-se de uma realidade que não lhe pertence historicamente, questionando o lugar de fala e a tomada de posição a partir dele.

Voltando à definição da autora de que as personagens femininas são *Lovers*, falemos sobre Lily, a mãe de George. Como sua filha atualmente, em seu tempo a personagem também acreditava na devoção que todo amante deve por seu parceiro e pelo amor. Ela fala de George com orgulho por sua filha saber muito mais do que ela e desenvolve falas longas, que se tornam quase monólogos quando sua interlocutora a deixa falando sozinha:

LILY: Seems all quiet now. Must be taking uh lunchtime. Nobody down theres movin. Huh. In my day things were just as interesting. Dont think twice uhbout that. Thuh lucky ones were pursued. Thuh unlucky ones had tuh make do. Ssmallways been like that. My suitor fought for me and its only right that you oughta be so sought after. If I havent given you you nothin else at least I've made sure uh that. George? GEORGE!? Where you gone off to? Thu getting was just getting good. Theys takin uh break we kin sit here in watch em lick their wounds. Shoot. Uh dogs lickin on that one. Werent no dogs uhllowed on thuh field uh battle in my day. Everything gone tuh pot. De- volution. Huh. Where you been?

GEORGE: Had tuh get your hope chest  
(PARKS, 1995, p. 140-141)

LILY: Parece que tudo está quieto agora. Devem estar no horário de almoço. Ninguém lá embaixo está se mexendo. Huh. Eu meu tempo as coisas eram tão interessantes quanto agora. Nem penso duas vezes sobre isso. As sortudas foras perseguidas. As azaradas tiveram que fazer acontecer. Tem sido sempre assim. Meu pretendente lutou por mim e é simplesmente justo que você esteja tão concorrida. Se eu não tivesse te dado nada mais ao menos eu consegui garantir isso. George? GEORGE!? Para onde você foi? A aquisição estava indo bem. Eles estão dando um tempo nós podemos sentar aqui e assisti-los lamberem suas feridas. Filme. Um cachorro está lambendo aquele ali. Cachorros não eram permitidos no campo de batalha no meu dia. Tudo foi para o pote. De-volução. Huh. Onde você esteve?

GEORGE: Tinha que pegar minha caixa de enxoval  
(PARKS, 1995, p.141-tradução nossa).

Lily representa, ao nosso ver, a presença de valores tradicionais que são passados de geração em geração e com isso participa ativamente do processo de espera da sua filha seja ensaiando os versos de amor com ela, seja ensinando-a a usar os binóculos ou trivialidades como a diferença entre *mess* e *messy* ou como não chegar muito cedo em uma festa:

GEORGE: "Mess" means food and should be plentiful. "Messy" means sloppy and should be scarce.

LILY: How, if you went tuh a party and arrived early, how not tuh go in and catch thuh hostes unawares but tuh walk up and down thuh sidewalk until 20 imnuties after thuh affair had begun.

GEORGE: The importance of being fashionably late.

LILY: Every affair is uh battle –

GEORGE and LILY: And every battle ssgot tuh have uh battle *plan*.  
(PARKS, 1995, p.139).

GEORGE: “Bagunça” significa comida e deve ser abundante. “Bagunçado” significa descontrolado e precisa ser escasso.

LILY: Como, se você foi para uma festa e chegou cedo, como não entrar em casa e encontrar o anfitrião desprevenido e sim caminhar pela calçada até terem se passado 20 minutos do início do evento.

GEORGE: A importância de estar elegantemente atrasada.

LILY: Cada evento é uma batalha -

GEORGE: E toda batalha tem que ter um plano de batalha

(PARKS, 1995, p.139 – tradução nossa).

Em algumas obras literárias de autoria feminina, tais como a de Chimamanda Adichie (1977) e Alice Walker (1944), é comum verificarmos a força dos ensinamentos de mãe para filha no sentido de liberação para o gênero e a deusa culturalmente conhecida que existe em cada uma delas. Já a tradição das mulheres representadas em “Devotas no Jardim do Amor” parece amparada no discurso patriarcal “responsável por modelar subjetividades femininas condicionadas a tornar a mulher uma categoria de Outro: obedientes filhas, boas esposas, mães compulsórias e cúmplices das violências (AKOTIRENE, 2019, p.30), indicando contrapontos entre as representações que a dramaturgia oferece a esse respeito.

Em se tratando de Odelia Pandarh, compreendemos que ela seja uma *lover* porque representa as instituições que regulamentam e fiscalizam o nível de devoção merecido pelo amor, fazendo dos conflitos que existem nele um grande show. Pandarh forma moças para se tornarem esposas e se responsabiliza pela exibição da batalha dos pretendentes nos meios de comunicação:

ODELIA PANDAHHR: Rat uh tat tat e kerblam kerblooey. As someone said long ago: “Thems fighting words.” That adage today has well proven true. There is only one way to describe the scene here the scene began shortly over 5 days ago and seems well intended to last at least through the night. What began as what could be characterized as a border skirmish, a simple tribal dispute has erupted into a battle of major consequence. High high up above is the encampment of the bride-who’ll-be who has keeping watch on this situation. The actual area of our attention is not high high up but right down here right down here in, so to speak, “the thick of it”. In the area just behind me through this thick veil of deadly deadly smoke you can just make out the shapes of the 2 opposing camps and of course we are speaking of the camps of ThisOne and the camps of ThatOne. The two suitors vying for the hand of Miss George the beautiful most sought after bride-who’ll-be who watches now from high above us with her mother, Ms. Mother Lily, from that far high hilltop. There is one word that, I guess you could say, sums up this brilliant display this passionate parade of several arms and legs, genitals and fingertips, buttocks and heads, the splatterment the dismemberment, the quest for an embrace for the bride-who’ll-be which has, for many,

ended in an embrace of eternity, and that one word I think we could say that one word is “Devotion”. This is Ms. Odelia Pandahr. At the Front. (PARKS, 1995, p. 144).

ODELIA PANDAHR: Rat uh tat tat e kerblam kerblooey. Como alguém disse tempos atrás: “As palavras de luta”. O ditado hoje provou que isso é verdade. Só há uma maneira de descrever aqui a cena do que aconteceu há cinco dias e parece querer durar pelo menos até a noite. O que começou com o que poderia ser caracterizado como uma escaramuça de pensionista, uma simples disputa tribal, que se tornou em uma batalha de maiores consequências. Lá bem lá acima de mim está acampada a noiva-que-será que se mantém assistindo a situação. Atualmente a área de nossa atenção não é o lá lá em cima mas neste instante o aqui bem aqui embaixo o, por assim dizer, “grosso de tudo”. Na área atrás de mim através desta fumaça nociva nociva você podem imaginar o formato dos dois campos opostos e é claro nós estamos falando dos campos do Esteum e do Aqueleum. Os dois pretendentes competindo pela mão da senhorita George a noiva mais disputada e linda que assiste com sua mãe, Senhora Mãe Lily, lá de cima do morro. Há uma palavra que, eu acho vocês poderiam dizer, resume essa exibição esse desfile apaixonado de tantas pernas e braços, genitais e pontas de dedos, nádegas e cabeças, os respingos dos esquartejamentos, a busca por um abraço da noiva-que-será que tem para tantos sido um abraço de eternidade, e aquela palavra que eu acho que poderíamos dizer é a palavra “Devoção”. Aqui fala Senhorita Odelia Pandahr. No The Front. (PARKS, 1995, p.144).

Essa parte da peça me remete aos *reality shows*, comuns na programação de TV brasileira desde os anos 2000 e provavelmente já conhecidos pela população estadunidense antes dessa década. Aproximar a ficção em realidade ou a realidade em ficção parece um jogo interessante para o teatro de Parks, cuja especificidade segue a tendência de outros teatros elaborados na modernidade/contemporaneidade e apresenta vários tipos de diálogos: os que vão de uma conversa direta entre duas ou mais pessoas, falas que parecem parênteses abertos no meio das conversas para explicar o que foi dito e observado e discursos de outros meios de comunicação, como o jornalísticos. Essa variedade abre uma série de opções de montagem para o palco e acrescenta um tom menos pessimista ao assujeitamento de seus participantes.

Quando Odelia se dirige ao público, o grupo de teatro pode pensar essa transmissão de várias maneiras: sua imagem pode ser projetada no fundo do palco (o que inclusive é muito presente nas didascálias de outras peças de Parks); a atriz pode voltar-se para a plateia tornando os espectadores personagens, a atriz pode ficar voltada para as outras atrizes, o diretor pode optar por usar somente a voz da atriz/Odelia e manter as outras duas atrizes George/Lily sentadas diante de uma televisão. Se a opção de voltar-se para o público ou a projeção da tela forem utilizadas, a encenação posiciona os espectadores de modo que eles compartilhem

da mesma tela de tv com George e Lily. O efeito dessa escolha, que não pertence a autora do texto e sim ao grupo de teatro que for encenar, insere a plateia temporariamente na mesma perspectiva das duas personagens. Eles serão retirados dessa perspectiva quando voltarem à posição de espectadores concretos e não-fictícios.

Tratamos das personagens femininas individualmente porque a unidade que elas recebem sob o termo de “Devotas” não poderia apagar suas singularidades. Para falar das personagens Esteum e AqueleUm, também devotos, mas devotos sem voz na peça, importa recordar os danos de se estabelecer o sexo masculino como inimigo inclusive para os estudos no campo feminista, já que, segundo Joan Scott “estudar as mulheres isoladamente perpetua a ficção de que uma esfera, ou a experiência de um sexo, não tem nada a ver com a do outro” (SCOTT, 1988, p.32).

Ao entender a violência sofrida pelos pretendentes de Patty como prática institucional mediada pelo gênero, podemos pensar na heterogeneidade dos sujeitos de uma dada comunidade, dar ao nosso olhar uma amplitude sobre a natureza interconectada dos vários sistemas de opressão e das várias possibilidades de resistência. Os que são feitos devotos ou devotas nem sempre ocupam os mesmos espaços de luta apesar de batalharem pelo mesmo objetivo. Refletir sobre isso também é uma maneira de interagir com as diferenças e possibilitar para outras comunidades, não só as comunidades negras que deram origem aos termos mulherismo e feminismo negro, a oportunidade de aprender a se defenderem dos essencialismos ou ideologias nacionalistas excludentes.

### 2.3 A Relação entre poéticas e políticas de gênero em Suzan-Lori Parks: comentários gerais.

Vimos neste capítulo que as tensões manifestas em “Apostando na Comandante Poeira” e “Devotas no Jardim do Amor” possibilitam interpretações com perspectiva feminista e que essas interpretações proporcionam algumas discussões a respeito das contiguidades e rupturas que a literatura dramática, enquanto instituição, estabelece com o pensamento antissexista e machista. Sobre as contiguidades possíveis, verificamos que as tensões dramatizadas, provenientes em sua maioria das disputas de poder em ambiente familiar, atravessam decisões

jurídicas, ideológicas e político-partidárias a ponto de darem relevo ao aspecto cultural das relações interpessoais orientadas pela hierarquia de gênero.

A poética que repete e revisa exercita esse atravessamento por meio do uso criativo de elementos que vão da fonética à semântica da língua e das diversas possibilidades que a interação entre esses elementos gera. Exemplos disso podem ser vistos no vocábulo “*mare*”, que se torna um nome próprio na peça enquanto em uso comum se refere à éguas em idade reprodutiva, ou no nome próprio George que por ser majoritariamente utilizado no batismo masculino ser atribuído à futura noiva de um guerreiro valente que, por sua vez, não tem voz nem nome.

Do ponto de vista da construção das personagens, notamos algumas proximidades entre a poética de Parks e o antissexismo quando Mare, em seu *status* de casada, é caracterizada muito mais como mãe de seu marido do que mãe dos filhos que poderia ter com ele. Embora mantenha a personagem feminina como mais adequada aos trabalhos domésticos, essa caracterização movimentava várias posições de sujeito para o casal. Ao mesmo tempo em que relegada ao ambiente doméstico e com dificuldades com os cílios, Mare parece ser a única com capacidade de mobilidade e mudança em meio à poeira paralisante de seu casamento. Já Lucius, de quem se espera normalmente comportamento viril e domínio financeiro sobre sua casa, aparece ridiculamente amedrontado pelos seus espirros e incapaz de comprar uma cama queen ou lavar suas bermudas sem que estejam vestidas por ele.

A caracterização dessas duas personagens representa, ao nosso ver, sua resistência às imposições da hierarquização social baseada no gênero e uma luta contra o sexismo que tenta determinar que elas se comportem de um único modo e de um modo que condiga com seu sexo e gênero. Fica visível para nós uma relação de interdependência mesmo que uma leitura feminista verifique que é Mare a maior prejudicada nesse conflito. Diríamos que é possível vê-la como maior prejudicada por ela adquirir consciência de quais prejuízos enfrenta e por ela mesma ter consciência de que a condição na qual se encontra não é a que ela quer estar.

A liberação em potencial que enxergamos em Mare faz com que para nós ela se transforme em um sujeito político no sentido de representar resistência semelhante à incentivada pelos movimentos sociais que se fundamentam na teoria do reconhecimento social e na consciência ética de que ser vítima nos transforma em sujeito pela comunidade. O mesmo acontece com EsteUm e AqueleUm de

“Devotas”. Eles são personagens que demonstram pouca racionalidade, nenhuma voz e nenhuma defesa contra suas paixões e esquitejamentos, como se sua devoção se desse de maneira automatizada. Porém, essa mesma automatização pode ser vista como força que denuncia contrapontos entre o ato de guerrear e o ato de demonstrar amor.

Enquanto Lucius contradiz a força de seu nome de Imperador, EsteUm e AqueleUm comportam-se de modo a justificar a ausência de uma identidade, revelando uma poética que ao repetir e revisar faz críticas de ordem política não ao homem como inimigo da mulher, mas ao que faz deles figuras extremamente polarizadas. Também vemos no realismo e expressionismo do enredo – marcado por metáforas exageradas e o horror de uma realidade bélica - compromisso semelhante ao do teatro épico brechtiano. Embora em fase mais idealista do que propriamente expressionista em um momento anterior, aquele teatro via o formal e o ideológico como inseparáveis e “considerava o público um ‘produtor’ cuja participação era fundamental (EWEN, 1991, p.185).

Evidenciar que as experiências, tanto as femininas quanto as masculinas, são fabricadas – mantendo o leitor/espectador na vida real enquanto em contato com obras ficcionais - também chama a atenção para a fragilidade do que parece real e seguramente verdadeiro no ambiente não-ficcional provocando efeitos estéticos com potencialidade de despertar o público da catarse, a fim de instruir cada membro que o compõe como um ser político e social.

Se, por outro lado, levamos em conta as comparações que fizemos dessas duas peças com outras produzidas a partir dos problemas da hierarquização e normatização motivada pelo gênero, podemos afirmar que “Apostando” e “Devotas” distanciam-se das que abordamos no panorama pelo modo de enquadramento das fábulas, pela trama circular ou espiralada e os desfechos inconclusivos que desafiam a estrutura de peças com começo, meio e fim. Quem nos esclarece a esse respeito é Patrice Pavis (2008), que em dicionário descreve a dramaturgia contemporânea mais aberta e afirma ser a fábula uma montagem de motivos que não são estruturados num conjunto coerente, mas apresentados de maneira fragmentada e descontínua. Sobre o dramaturgo, Pavis explica que ele “não integra as diferentes intrigas a uma ação principal, mas joga com as repetições ou variações temáticas” (PAVIS, 2008, p.173).

Sobre as rupturas que no início desta subseção mencionamos ter notado, consideramos que as peças se distanciam da luta feminista e do pensamento antissexista que mantinham discussões ora no viés mais econômico e histórico ora na perspectiva de uma identidade essencialmente feminina para dar preferência aos questionamentos sobre as disputas entre duplos (masculino-feminino; amor-guerra; presente-passado) quando, em novo contexto, as experiências sociais e políticas apresentam triplos e múltiplos modos de existir e conviver e o feminismo, como comenta Maria da Glória Gohn (2010) passa a enfatizar a similitude entre homens e mulheres ou a diferença que centra as mulheres em si mesmas sem pensar nas desigualdades.

Ao exercitarem essas indagações, as peças movimentam significados que já haviam sido produzidos nas peças do panorama que elaboramos no capítulo 1 com a diferença de que, por terem se mantido presas no jogo dos dois polos: homem X mulher, problematizavam somente aspectos pontuais naquela relação de poder. Mesmo sabendo que as temporalidades são diferentes, um outro aspecto que faz das peças relativamente distintas daquelas do panorama é o fato de seu processo de repetição e revisão conseguir casar o conteúdo político do gesto de repetir e revisar com a estrutura formal das peças, colaborando para que o que se experimenta nos discursos e nas mensagens transmitidas seja capturado pelo corpo do texto – no caso de quem apenas lê - e no corpo das atrizes e atores para quem contempla a peça em cena.

O esforço da poética parksiana em não posicionar-se nem cá nem lá incita conclusões de que, longe de quererem manifestar neutralidade e isenção mediante os debates que surgem no campo das artes dramáticas e no campo social, as peças denunciam outros espaços e possibilidades não determinados nem determinantes para as expectativas acerca de como um homem ou uma mulher devem se comportar e vestir, típicas das noções de gênero. Embora cientes de que algumas distâncias entre as peças do nosso panorama e as de Parks se devem ao fato de as condições de produção das outras peças não serem as mesmas – sendo muitas vezes as próprias dramaturgas alvos de silenciamento e exclusão – vemos na escolha dos títulos uma disputa poética entre centralizar as figuras femininas e satirizar essa centralização (*The Ladies of Castille*, *Fashion*, *Plumes*, *Wine in the Wilderness*; *Devotees in the Garden of Love*).

Quando comparadas a outras peças, mais diretamente ligadas ao tema, notamos que tanto “Devotas” quanto “Apostando” são alusivas ao universo feminino e experiências femininas ao mesmo tempo em que parecem distanciar-se da representação literária e da normatização social que enfatizam diferenças e disputas de poder entre masculino e feminino. Quando os recursos estéticos nas peças produzem ambigüações, prolongamentos e alegorias, apontam para sua potencialidade de denunciar arbitrariedades e exclusões no âmbito das próprias lutas feministas e de um saber literário que por vezes normatiza criatividade e pensamentos.

Do título à construção das personagens em Parks vimos que as expectativas de gênero são atribuídas à performance não só corporal mas também linguística revelando que “o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos” (ADICHIE, 2015, p.11). Essa busca por reconhecimento que se faz como pré-requisito para os movimentos sociais e políticos coletivos do século XXI fizeram com que confirmássemos nossa hipótese acerca das antecipações que a poética de Parks faz a respeito das reconfigurações que o novo século estava por trazer tanto para o Teatro Político quanto para os movimentos sociais em si.

Faremos a exposição de algumas das reconfigurações supracitadas na parte da tese que apresenta as considerações finais. A seguir, apresentamos o que as peças que julgamos tratar das questões étnico-raciais dizem a respeito dessa repetição e revisão que para nós se faz potencialmente subversiva.

### **CAPÍTULO 3 - POÉTICAS E POLÍTICAS DE RAÇA EM *IMPERCEPTIBLE MUTABILITIES IN THE THIRD KINGDOM* E *THE AMERICA PLAY***

Para apreender como o processo de escrita de Suzan-Lori Parks acompanha outras produções dramáticas associadas às lutas étnico-raciais e interage com o teatro que se faz ação política e social nos Estados Unidos, desenvolvemos uma leitura analítica e interpretativa das peças *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986 - 1989) e *The America Play* (1990 - 1993).

As reflexões provocadas pela leitura serão expostas neste capítulo de modo separado, a começar por uma breve exposição das condições de sua produção literária e cênica. Em seguida, os temas suscitados pela sinopse que elaboramos são problematizados levando em conta as teorizações que o pensamento decolonial realiza a respeito deles. Finalmente, com destaque para três elementos constitutivos da enunciação ficcional – estrutura composicional, recursos estéticos e construção das personagens – os efeitos do encontro entre poética e política são discutidos.

Como explicado no capítulo anterior, reafirmamos neste que as condições concretas de produção são importantes para a leitura que fizemos porque, enquanto prática cultural autônoma e desobrigada de assumir uma agenda política específica, a literatura de Parks produz e movimenta significações em contato com as condições concretas de produção e circulação dos enunciados. Um outro motivo a se considerar seria a proximidade deste estudo com a perspectiva discutida por Fernando de Toro, para quem “o contexto social representa um papel central na compreensão do texto literário e que ele também pode explicar muitas das mudanças formais e temáticas nos sistemas literários” (TORO, 1995, p.158-tradução nossa).<sup>52</sup>

A sinopse que elaboramos para a segunda etapa de cada análise funciona como “componente descritivo que reorganiza o material na direção de nossa hipótese de leitura” (DURÃO, 2015, p. 386) e oferece uma visão panorâmica de conteúdos que julgamos terem possibilidade de representação poética nas peças e/ou potencialidade argumentativa suficiente para pensá-la em diálogo com princípios fundamentais do movimento de grupos minoritários no teatro e fora dele.

---

<sup>52</sup> The social context (SC) plays a central role in understanding the literary text and that it can also explain many of the formal and thematic changes in literary systems” (TORO, 1995, p.158).

A terceira etapa, resultado da análise de três elementos constitutivos das peças (a organização textual, os recursos estéticos e a construção das personagens) em interação com as teorias da ação social étnico-cultural, procura demonstrar como alguns conflitos e disposições sociopolíticos eram representados pela poética de Parks e o que essa representação poderia revelar sobre as mudanças que anos mais tarde começariam a se impor para as ações sociais não-governamentais até então praticadas nos Estados Unidos.

As partes do capítulo foram organizadas dessa maneira para que o leitor tivesse uma noção mais clara do que nos foi possível inferir durante o diálogo com enunciações na busca por ponderar nossa hipótese de que a poética praticada por Parks no final do século XX antecipava discussões que mais tarde trariam reconfigurações tanto ao que até então caracterizava uma arte dramática como política quanto ao que pretendia incentivar maior participação política por parte da sociedade civil.

### 3.1 IMPERCEPTIBLE MUTABILITIES IN THE THIRD KINGDOM (1986-1989)

Pesquisas interessadas na dramaturgia parksiana relatam que, após quase três anos de produção escrita, “Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino” estreou em setembro de 1989 e contou com uma plateia de aproximadamente 75 pessoas (GARRET, 2007; KOLIN, 2010; LARSON, 2012). A produção cênica foi dirigida pela professora da escola Yale de Drama, Liz Diamond, e exibida no Teatro do Conselho de Artes que fica na região central do Brooklin - Nova Iorque, recebendo do jornal *Village Voice*, em 1990, o prêmio *Obie* de “Melhor e Mais Inovadora Peça Americana”.

Sobre o contexto político ligado às questões étnicas, Andrea J. Goto (2007) comenta que Suzan-Lori Parks subia ao palco quando o discurso de raça parecia ter perdido sua urgência no sentido de luta por direitos. Para ela, isso não significava que o racismo havia sido superado e sim que, depois do desmantelamento do *apartheid* racial feito pelos movimentos civis da década de 1960, “era nosso dever olhar com mais atenção e por muito mais tempo para nossa linguagem, nossa história e nossos movimentos a fim de extrair esse molde de

racismo que prejudica nosso sistema democrático potencial” (GOTO, 2007, p.107 – tradução nossa)<sup>53</sup>.

A poética criada por Suzan-Lori Parks nos pareceu ter abraçado o dever mencionado nos estudos de Goto e se distanciado da afirmação da própria dramaturga de que “a presença negra no palco é mais do que um sinal ou mensagem com propósito político” (PARKS, 1995, p.21- tradução nossa)<sup>54</sup>. Essa interpretação se fez possível para nós porque, no conteúdo e na forma, a poética que repete e revisa põe em prática o “re-membramento” que Parks aponta como caminho para a incorporação da literatura afro-estadunidense ao cânone literário – preocupação de muitos críticos em sua época:

Os ossos nos contam como era, é, será; e porque sua canção é uma peça – algo que através da produção *de fato acontece* – eu estou trabalhando o teatro como uma incubadora para criar “novos” acontecimentos históricos. Eu estou re-membrando e encenando fatos históricos que, através de sua realização no palco, estão maduros para uma inclusão no cânone da história. O teatro é uma incubadora para a criação de eventos históricos – e, como no caso da inseminação artificial, o bebê não é menos humano (PARKS, 1995, p.04-05, grifo da autora, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Esse re-membramento, que em inglês também se refere à rememoração do que foi esquecido caminha lado-a-lado com o período no qual “o teatro era reconhecido pela comunidade afro-estadunidense como uma instituição que pode ter um impacto significativo na luta implacável de uma minoria racial” (HILL, 1987, p.1 – tradução nossa)<sup>56</sup>. Por isso, suspeitamos que dentre tantos efeitos de ordem social que ela pudesse produzir, estaria aquele que submete a questionamentos tanto a luta implacável das minorias sociais - mencionada por Errol Hill - quanto a repercussão dessa luta sobre o teatro e o texto dramático.

Destacaram-se como exemplo desse processo de indagações poéticas as problematizações que já existiam antes da produção das peças a respeito das lutas e do teatro de dimensão nacionalista e os de dimensão mais culturalmente

---

<sup>53</sup> It only means that now we must look harder and longer into our language, history, and movements to extract that mold of racism harming our democratic potential (GOTO, 2007, p.107).

<sup>54</sup> Black presence on stage is more than a sign or messenger of some political point (PARKS, 1995, p.21).

<sup>55</sup> The bones tell us what was, is, will be; and because their song is a play – something that through a production *actually happens* – I’m working theatre like an incubator to create new historical events. I’m re-membring and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the cannon of history. Theatre is an incubator for the creation of historical events – and, as in the case of artificial insemination, the baby is no less human (PARKS, 1995, p.04-05).

<sup>56</sup> Black Americans today recognize, perhaps more clearly than at any other time in their history, that theatre as an institution can have a significant impact on the relentless struggle of a deprived racial minority for full equality (HILL, 1987, p.1).

plural. Para nós a poética parksiana abraça os desafios desses extremos e evoca várias formas de expressão em favor de uma identidade que transborde a noção de negritude essencial ou sempre oprimida. Para confirmar nossas suspeitas ou ao menos torná-las objeto de discussão, não poderíamos desconsiderar o que nos dizem as próprias peças. Então, resolvemos ouvir o canto dos ossos desenterrados e “re-membrados” na incubadora de Parks em busca de aproximações e distanciamentos de sua poética em relação às questões políticas potencialmente tematizadas por ela. A seguir apresentamos alguns resultados.

### 3.1.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido

Enquanto Mona, Chona e Verona lidam com os impactos de uma condição cultural e social que lhes parece emancipatória, o olhar atento de um cientista naturalista monitora seu apartamento infestado de baratas (*Snails - Caramujos*). Em alto mar, cinco videntes em um pequeno barco acenam para seu *self*, deixado em um dos penhascos separados pelo oceano (*The Third Kingdom - O Terceiro Reino*) e acreditam no sorriso como arma que afugenta tubarões que se aproximam do barco. Em outro lugar, Aretha Saxon - escravizada e com os dentes arrancados pela Senhorita Fé - procura registrar sorrisos alheios como uma maneira de não esquecer sua própria história (*The Open House – Visitação*). Já o Senhor Sargento Smith, que há anos vive em uma ilha isolada, encontra alegria ao servir ao Exército em troca de uma Distinção (*Greeks or Slugs - Gregos ou Lesmas*). Depois de muito tempo servindo, ele perde as pernas na explosão de uma mina e volta para casa. Ali descobre o quanto seus filhos, cujos nomes ele confunde, estão crescidos e o quão literalmente cega está sua esposa, que o parabeniza pela Distinção finalmente adquirida. Ao ser indagado pelo filho mais novo se seriam eles tartarugas, Senhor Sargento Smith responde que não, que nem tartarugas eles são, e sim lesmas.

A leitura da sinopse de “Mutabilidades Imperceptíveis” aponta que a peça dramatiza experiências particulares que, distribuídas em cinco partes, compõem uma experiência maior, qual seja, a de Diáspora Africana. Essa organização, que por um lado fragmenta as experiências, por outro possibilita pensar a conquista de uma consciência que “não é individualista, é universalista, de liberdade e vontade de existência, experiência e memória vivida em um trajeto de vida particular”

(TOURAINÉ, 1998, p.88). Verificando que o drama abre espaços para discussões sobre os conceitos de evolucionismo, de diáspora e de memória coletiva, resolvemos escolher esses três como nossos temas-problemas.

Além de estabelecerem vínculos entre si e com o contexto sociopolítico que tanto vem justificando os movimentos sociais que inspiram as representações dramáticas reivindicatórias, os três conceitos foram escolhidos como temas porque também foram responsáveis pelas significações que, durante nossa leitura, construímos em parceria com o enredo literário. Se utilizado como instrumento na análise social, o evolucionismo, por exemplo, legitima desigualdades com base nas características fenotípicas e na noção de modernidade enquanto submete povos considerados “menos avançados” a um deslocamento territorial que prejudica sua compreensão da identidade que compartilham com seus pares. Ao serem tomados como figuras provenientes de uma realidade exterior, esses sujeitos em diáspora deixam de considerar os impactos dessa condição para seus processos interiores, fragilizando o processo da memória coletiva e autorreflexão, valores fundamentais para o vislumbre das experiências a partir da perspectiva decolonial.

Apesar de a descrição anterior sugerir que os temas estão vinculados somente às relações de poder entre as personagens, verificamos durante a análise da estrutura textual e das operações utilizadas na composição estética do drama que o evolucionismo, a condição diaspórica e a memória coletiva também são acolhidos por elementos linguísticos e paralinguísticos, repercutindo na forma do texto, na enunciação teatral em devir e nos efeitos de sentido que esse conjunto de signos vai produzir dentro e fora do ambiente ficcional. Começamos a demonstrar nossas afirmações a partir do tópico seguinte.

### 3.1.2 Exposição Analítica

O título e algumas referências feitas a animais e insetos nas cinco partes que compõem “Mutabilidades Imperceptíveis” fizeram com que nossa leitura inferisse o “Terceiro Reino” como uma referência ao Reino Animal das Ciências Biológicas. Movida pela interpretação das relações de poder e a luta civil por justiça social, essa leitura nos levou a refletir que, se assim fosse, a fábula estaria questionando a teoria da evolução elaborada por Charles Darwin e o fato de a mesma servir de fundamento para a moderna noção de raça e sua consequente

contribuição para a dominação colonial sobre alguns grupos considerados “primitivos”.

Para colocar nosso ponto de vista em diálogo com outras pesquisas, fomos em busca de artigos que discutissem essas referências do texto ao Reino Animal, mas o que encontramos no lugar disso foi um trabalho de Shawn Marie Garret (2007) que trata não deste, mas de outro tema bastante relevante para o drama: as Mutabilidades previstas no título:

O tempo não diminuiu o poder de Mutabilidades Imperceptíveis. Com uma poesia teatral densa e alusiva, ela expõe as conexões ocultas entre a literatura afro-americana e as figuras históricas que abrangem várias centenas de anos, dois continentes e uma Travessia. Sua linguagem obsessivamente precisa mostra paradoxalmente, a impossibilidade de submeter a linguagem a uma fixação: o enunciado, a identidade e o espaço todos se modificam imperceptivelmente na medida em que se regeneram ao longo do curso da performance (GARRET, 2007, p.1 – tradução nossa)<sup>57</sup>.

Ao perceber que Garret reconhece o apelo alusivo da peça e dialoga com o dever antirracista que, como vimos em Goto (2007), até hoje desafia um olhar mais atento para a linguagem e para a história, desistimos de procurar por estudos que tentassem explicar as possíveis referências ao Reino Animal e retornamos para as observações acerca da estruturação textual, recursos estéticos e construção das personagens.

### 3.1.3 Organização e Estruturação Textual

Por ser produto de uma poética que propõe repetição-revisão, a estrutura dramática da peça desvincula-se da sequência cronológica característica do registro da História oficial, ou seja, mesmo que o processo de diáspora comece com a migração de uma população para outro espaço geográfico, não é a primeira parte dela que a apresenta e sim as Partes 2 e 4 intituladas “Terceiro Reino”:

**Part 1: Snails** – “Caramujos”

**Part 2: Third Kingdom** – “Terceiro Reino”

**Part 3: Open House** – “Visitação”

**Third Kingdom (Reprise)**

**Part 4: Greeks (or The Slugs)** – “Gregos (ou As Lesmas)”

(PARKS, 1995, p.24 – tradução nossa, grifo da autora)

Do modo como estão expostas as partes não fica explícito pelos títulos de

<sup>57</sup> Time has not diminished Imperceptible Mutabilities’ power. In dense, allusive theatrical poetry, it exposes hidden connections among African-American literary and historical figures who span several hundred years, two continents and the Middle Passage. Its obsessively precise language shows, paradoxically, the impossibility of pinning language down: Utterance, identity and space all imperceptibly mutate as they regenerate over the course of the performance (GARRET, 2007, p.1).

cada parte a qual momento histórico elas estão se referindo. Porém, uma vez que realizamos a leitura da peça na íntegra, notamos que “Caramujos” é um momento do drama que mantém bastante similaridade com o modo de vida da sociedade atual, concorrendo apenas com “Gregos ou Lesmas” – parte da peça que descreve a dedicação de uma personagem ao serviço militar.

Uma observação preliminar que consegue interagir com a discussão entre particularista e universalista trazida por Alain Touraine (1998) indica que, mesmo a fábula apresentando experiências-fragmento nem sempre reconhecidas pela História “maior”, ela não anula o caráter coletivo necessário a toda atividade humana com potencialidade de ser lida e praticada como ação social – o que possibilita o vislumbre dessas experiências sob o ponto de vista de uma memória coletiva. Quando parte de uma experiência diaspórica mais próxima de sua contemporaneidade e progride por meio de uma retrospectiva (também não linear) a momentos não datados como passado, o texto dramático expressa para nós o teor crítico de sua existência literária.

Seja lida como corpo unificado (em virtude de reunir as experiências sob um título maior), ou analisada fragmento a fragmento (por ser formada por títulos menores e dramas específicos), a peça parece problematizar a relação de causa e efeito que Marvin Carlson (2015) comenta ter servido de critério, por muito tempo, para a construção da ação dramática:

Pode-se argumentar que a emancipação da performance do texto literário é a principal preocupação do pós-dramático, mas essa emancipação também implica outras rupturas. Do ponto de vista literário, o texto dramático tradicional como nos tem sido relatado desde Aristóteles (1968) é uma narrativa unificada com início, meio e fim. As relações lógicas de causa e efeito são reforçadas em uma teleologia abrangente. Assim, cria-se o enredo da peça, que Aristóteles chamou de ação (CARLSON, 2015, p.579).

Em sincronicidade com seu conteúdo, o drama salteado também permite reflexões acerca do que as explicações causais representam para quem procura compreender os impactos da discriminação racial na vida das personagens. Para darmos ao leitor uma noção do que estamos falando podemos dizer que nos perguntamos o que explicaria o fato de Chona, Mona e Verona - naquele momento vistas por nós como migrantes africanas - serem tratadas como se fossem ratos em laboratório durante uma experiência do cientista naturalista e por que a Distinção recebida pelo Senhor Sargento Smith não garantiu que ele se sentisse maior ou

melhor do que uma lesma.

Concluimos que se fizéssemos uso do princípio da causalidade para explicar essas experiências em conexão umas com as outras, a frustração do Sargento Smith (parte 4) poderia ser entendida como efeito da extração dos dentes de Aretha Saxón (parte 3), por exemplo. Mas o que notamos ao invés disso é um corte desse vínculo causal entre as duas partes por uma terceira parte que, conforme já mostramos, se chama “Terceiro Reino (Reprise)”. A interrupção na sucessão dos acontecimentos, tal como estamos habituados a ver nas narrativas históricas não-ficcionais, produziu em nossa leitura um efeito de transversalidade que faz com que, mesmo fazendo eco a um acontecimento compartilhado e tornando-se estrutural como o racismo que negamos, cada experiência seja única e passível de mudanças temporais e também em outros âmbitos, como as espaciais, sociais e identitárias. Fica para o receptor da peça o desafio a liberdade de perceber quais mudanças (ou mutabilidades) são essas.

Pelo exposto sobre a organização sequencial do drama, acreditamos que o intuito dessas sobreposições temporais seja o de conectar e romper conexões entre experiências diaspóricas ao mesmo tempo em que acompanha os questionamentos de ordem política apresentados pelo conteúdo da peça. Um desses questionamentos poderia ser a respeito da relevância do progresso temporal (em seus desdobramentos industriais e tecnológicos) para a qualidade de vida de populações que ainda vivem sob os estigmas de raça inferior e servidão dos tempos coloniais. Além disso, é possível questionar as implicações do processo de integração – seja de um imigrante seja de um processo de escrita - para a sobrevivência de sua herança cultural.

Sobre o que motivou o diálogo intercalado que se move no interior da estrutura, como se resgatasse o sentido de uma memória coletiva, Shawn-Marie Garret (2000) comenta que o uso do coro de videntes foi uma sugestão de Liz Diamond, uma diretora de teatro que gostava de trabalhos não-convencionais. Convencida de que o rascunho da peça precisava de um “material conectivo” e que funcionaria melhor como tetrapíptico do que como tríptico<sup>58</sup> (formado pelas partes 1, 3 e 5), Diamond ficou surpresa quando viu que “Parks enviava, via fax, uma nova

---

<sup>58</sup> A piece of art made of three paintings connected to each other in a way that allows the two outer ones to fold in towards the larger central one (<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/triptych>).

versão da peça incluindo uma poesia que depois se tornaria o ‘Terceiro Reino’ e o ‘Terceiro Reino (*Reprise*)’” (GARRET, 2000, p. 10 – tradução nossa)<sup>59</sup>.

Para Jennifer Larson (2012) a presença de um “Terceiro Reino” confirma a fluidez do espaço de entremeio que ressignifica a dupla-consciência de W.E. Dubois em uma consciência que, para as videntes, divide-se em três: o Americano, o Negro e uma identidade ainda não identificada por elas, por não terem percebido sua capacidade de mutabilidade. Essa observação nos traz novas reflexões acerca da ressignificação que a poética de Parks proporciona aos movimentos civis que, em um dado momento da História dos Estados Unidos, estavam mais voltados para a defesa de um teatro nacionalista negro do que para os processos transnacionais que também contribuem para o senso de negritude.

A presente análise foi elaborada para que pudéssemos compreender o “como” a poética de Parks lida com esses conflitos poeticamente mesmo reconhecendo que os sentidos são produzidos de maneira diferente em virtude de as conjunturas políticas e sociais também serem diferentes. Sobre o efeito de transversalidade ou mesmo de ruptura provocado pelas divisões na estrutura geral de “Mutabilidades Imperceptíveis”, podemos complementar, orientados por Jean-Pierre Sarrazac (2017), que

A partir do momento em que a estrutura orgânica – o belo animal – construída em atos (idealmente cinco) e em cenas é abandonada em proveito de um outro recorte que faz intervir a montagem, cada unidade da peça se torna autônoma, constitui-se num quadro que reclama um título, uma legenda (SARRAZAC, 2017, p.26).

De fato, como diz o estudioso francês, notamos em “Mutabilidades Imperceptíveis” a autonomia de cada parte e por isso a necessidade de que cada uma tivesse seu título ao invés de somente letras como em outras peças de Parks. Apesar de autônomas, notamos que a conexão que essas partes constroem provoca um movimento paradigmático (e não somente sintagmático) da ação dramática, acarretando para essa ação o atravessamento de outras alternativas sem que para isso as primeiras versões estejam aprisionadas a uma linha do tempo ou obrigatoriamente identificadas por um dado sistema de organização da sociedade. Esse movimento, além de indicar a “rediscussão dos paradigmas explicativos da realidade e qual seria o horizonte das lutas geracionais, sociais, das mulheres, dos

---

<sup>59</sup> This poetry started coming through the fax machine,” Diamond says. “I couldn’t believe what I was seeing—and it was a first draft!” – This poetry would later become the “The Third Kingdom” and “The Third Kingdom (*Reprise*)”(GARRET, 2000, p.10).

afrodescendentes e muitas outras, da perspectiva de novos direitos culturais” (GOHN, p.122) também providenciam interpretações sobre o problema das apropriações particularistas para os movimentos de emancipação social.

Um efeito curioso que sentimos com essa forma de estruturar as partes foi acreditar que, por manter sempre o mesmo número de personagens e elas repetirem algumas falas já utilizadas por outras personagens em outros momentos da peça, estivéssemos diante de uma representação que envolvia a reencarnação dessas figuras. Uma vez renascendo em outros tempos, elas continuariam enfrentando, segundo a interpretação espiritualista, as mesmas lutas e dificuldades de seus antepassados:

MOLLY: Hhh. What should I do Chona should I jump should I jump or what?

CHARLENE: You want some eggs? (PARKS, 1995, p.25 – grifo nosso).

SOUL-SEER: Dundduhnt-he-know-my-name?

KIN-SEER: Should I jump? Shouljumporwhut?

SHARK-SEER: But we are not in uh boat! (PARKS, 1995, p.40 – grifo nosso).

MOLLY: Hhh. O que eu devo fazer Chona devo pular devo pular ou o quê?

CHARLENE: Quer ovos? (PARKS, 1995, p.25 – tradução nossa)

VIDENTE-ALMA: Elenãonão – sabe- meu- nome?

VIDENTE-PARENTE: Devo pular? Devopularouoque?

VIDENTE-TUBARÃO: Mas nós não estamos em um barco! (PARKS, 1995, p.40 – tradução nossa).

US-SEER: This boat tooked us to-the-coast.

SOUL-SEER: THUH SKY WAS JUST AS BLUE!

KIN-SEER: Thuuuuup! (PARKS, 1995, p.55 – grifo nosso).

MRS.SMITH: Last furlough I got off that bus and thuh sky was just as blue – wooo it was uh blue sky. I'd take thuh bus to thuh coast (PARKS, 1995, p.63 – grifo nosso).

VIDENTE-NÓS: Este barco nos levou para-o-litoral.

VIDENTE-ALMA: O CÉU ESTAVA TÃO AZUL!

VIDENTE-PARENTE: Thuuuuup! ( PARKS, 1995, p.55 – tradução nossa).

SENHORA SMITH: Na última licença pra visita eu descii daquele ônibus e o céu estava tão azul quanto – uaaau aquilo que era um céu azul. Eu teria pego o ônibus em direção ao litoral ( PARKS, 1995, p.63 – tradução nossa).

SOUL-SEER: Wave me uh wave and I'll wave one back blow me a kiss n I'll blow you one back ( PARKS, 1995, p.40 – grifo nosso).

MR. SERGEANT SMITH: Next time your mother takes you to visit the ocean, Buffeena, throw me a kiss and I will throooooow one back! (PARKS, 1995, p.61 – grifo nosso).

VIDENTE-ALMA: Acene para mim um aceno e eu vou acenar um aceno de volta mande me um beijo e eu vou mandar outro beijo de volta (PARKS, 1995, p.40 – tradução nossa).

SR. SARGENTO SMITH: Da próxima que sua mãe lhe trouxer para visitar o oceano, Bufinha, mande-me um beijo e eu vou mandaaar outro de volta (PARKS, 1995, p.61 – tradução nossa).

A distância entre as páginas da peça (indicadas entre parênteses nas citações anteriores) poderá dar ao leitor desta análise a noção de como essas vidas dramatizadas nas peças estão espaçadas e são revividas em tempos distantes entre si, evocando também o efeito de memória coletiva que teoricamente dependeria de uma dada comunidade viver suas experiências em épocas históricas iguais para acontecer.

Em “Mutabilidades Imperceptíveis”, então, o distanciamento entre dramas que podemos vislumbrar pela distância entre páginas do texto torna mais claros os efeitos da repetição-revisão praticada por Parks. Ela movimenta os sentidos da Narrativa que manteve a comunidade afro-estadunidense sob o estigma do selvagem e da ameaça vinda de fora na direção de um acúmulo de significados que procura desnaturalizar o que parece estar esclarecido, visitar o que foi repetido e tudo aquilo que por repetição tornou-se familiar ou generalizou-se. Esse movimento de algum modo cria pontos cegos para as personagens e para os enunciatários da peça em relação às mutabilidades ocorridas, convidando-os a um olhar mais atento e a uma apropriação da possibilidade dessas mudanças.

Ao manter as mesmas falas e mudar os contextos e locutores, a repetição-revisão provoca em nossa leitura algumas ponderações a respeito da visão espiritualista que mencionamos anteriormente. Percebemos que as personagens não precisam ser reencarnações de seus antepassados para usufruir da herança cultural que eles deixaram, mas interagir com seus diferentes e seus pares para compor coletividades que possam proteger as experiências compartilhadas no presente e no passado.

Uma das peças de nosso panorama que manifesta esse senso de partilha é de *The Star of Ethiopia*. W.E. DuBois o exercita por meio de suas indicações cênicas detalhadas e prolongadas e colocando brancos e não-brancos em interação, a peça se coloca em prol da desconstrução de estereótipos acerca da não

participação de afro-estadunidenses e descendentes de outras nacionalidades na formação cultural e econômica dos Estados Unidos. Reunindo África e América, presente e passado contra os males da Ganância, da Violência e da Ignorância, para citar alguns personagens, o escritor e ativista representa em cinco cenas a possibilidade de uma estética e identidade negras que não precisam silenciar outras experiências para manifestar as suas.

À semelhança do que pudemos notar no trabalho de Parks quase 70 anos depois, DuBois não acreditava que a assimilação fosse uma estratégia benéfica para a conquista que o negro faria de seu próprio espaço, mas os dois dramaturgos divergem no que diz respeito à necessidade de ser pensar um teatro sobre negros, com negros e para negros. Com base no que percebemos na poética de Suzan-Lori Parks, arriscamos dizer que ela encontra nesse pensamento nacionalista negro uma abertura para tipificações e estereótipos, daí seu trabalho de repeti-los até que se tornem questionáveis. Essa repetição se faz com o retorno das partes da peça ao elemento “Terceiro Reino” que se expressa pelo coro de videntes e também pelo retorno de falas e condições desumanas às quais são submetidas as personagens que, repetindo o estereótipo de que pouco reagem às suas condições, também fazer pensar a construção da personagem nas obras de ficção contemporâneas.

Se observarmos os enquadramentos de “Mutabilidades Imperceptíveis” podemos comentar que Suzan-Lori Parks mantém o mesmo padrão de organização que notamos existir nas outras peças que analisamos. Ela também subdivide cada parte com as letras maiúsculas em negrito (de A a G, com exceção de Caramujos que é dividida entre A e F) e mantém as didascálias em itálico, ora entre parênteses ora fora, para indicar onde se encontram as personagens, ou que estão fazendo no momento em que o diálogo começa ou quais recursos cênicos podem ser utilizados na montagem.

Uma didascália com funcionalidade distinta das que percebemos nas outras peças e que é relevante para o drama de Aretha Saxon (Parte 3) são as que descrevemos a seguir:

**C.**

*Dreamtime: Charles appears. Blanca and Anglor hum the note of the buzz* (PARKS, 1995, p.44).

**C**

*Hora de sonhar: Charles aparece. Blanca e Anglor sussurram o som da campanha* (PARKS, 1995, p.44 – tradução nossa).

.....

**E.**

*Dreamtime: Charles appears* (PARKS, 1995, p.48).

*Hora de sonhar: Charles aparece* (PARKS, 1995, p.48 – tradução nossa).

.....

**G.**

*Dreamtime: Charles appears* (PARKS, 1995, p.52).

*Hora de sonhar: Charles aparece* (PARKS, 1995, p.52 – tradução nossa).

Essas indicações são importantes para orientar o leitor de quando a realidade experimentada por Aretha é real ou onírica e, mais do que isso, instigá-lo a questionar, no âmbito do discurso teatral, quais são os limites entre memória e sonho, realidade e fantasia, presença e ausência. Durante a leitura do texto nos perguntamos, por exemplo, se Blanca, Anglor e Charles de fato existiram ou seriam somente a família que Aretha queria ter e não podia em razão de sua condição de escrava. Por seus nomes serem típicos da Europa e da América do Norte, pode-se discutir também a respeito das possibilidades e impossibilidades de eles serem parentes de Aretha – já que ela seria uma africana escravizada. E questionar nossa própria discriminação racial e classista ao afirmar isso.

Outro ponto interessante nessa discussão seria indagar até mesmo a identidade das personagens, ao lembrar que vários povos orientais em diáspora têm seus nomes trocados para que o Ocidente possa pronunciá-los com mais facilidade. Menos provável mas ainda possível, graças à poética parksiana, seria deslocar figuras anglófonas à condição de escravidão e quais reflexões acerca do que se conhece como “racismo reverso” e demonização da hegemonia poderiam ser produzidas a partir disso.

Em *Idiot's Delight* escrita por Robert Sherwood na década de 30, esses e outros conceitos como patriotismo e nacionalismo passam por uma dramatização que aproxima e distancia o pensamento político estadunidense e europeu. Sem descartar que a peça permite diversas interpretações que também fazem refletir sobre o que há de político nas relações sociais que manifesta, deixamos nossa leitura em aberto para outras possibilidades. Verifiquemos agora o que os recursos estéticos nos proporcionam de reflexão acerca dos temas que selecionamos.

### 3.1.4 Recursos Estéticos

No começo da década de 90, o censo dos Estados Unidos registrou que a

população afro-estadunidense correspondia a um percentual de 12.1%<sup>60</sup>. Saber que parte dessa população era formada por descendentes de africanos ocidentais e subsaarianos nos fez presumir que “Mutabilidades Imperceptíveis” - escrita entre 1986 e 1989 - pudesse de algum modo nos falar sobre os aspectos negativos e/ou positivos da condição de diáspora daquela população.

Em nossos primeiros contatos com a peça, sua poética nos apresentou alguns recursos estéticos que contribuíram para reflexões que fizemos acerca dos temas e dos problemas que selecionamos inicialmente. O primeiro deles foi o que se conhece como “Inglês Vernacular Afro-Americano”. Ele é mencionado como recurso estético neste e em outros momentos da pesquisa para que possamos entendê-lo não enquanto fator que meramente diferencia a dramaturgia de autoria negra da dramaturgia de autoria branca, mas enquanto problematizador potencial das explicações para essa diferenciação, dentre os quais aquelas manifestos pela noção de evolucionismo, de diáspora e de memória coletiva.

Ao mesmo tempo em que propõe um inevitável resgate da tradição oral afro-estadunidense e interroga a necessidade de uma identidade única tendencialmente universalizante, o inglês vernacular afro-americano é tido como um fenômeno linguístico que não deixa de manifestar o sofrimento de migrantes africanos que, em virtude de sua bagagem linguística e cultural, tiveram dificuldades com a pronúncia e a gramática do inglês oficial, como relatado por uma das personagens da peça:

MOLLY: I diduhnt quit that school. HHH. Thought: nope! Mm gonna go on – go on ssif nothin ssapin yuh know? “S-K” is /sk/ as in “ask”. The little- lamb-follows-closely-behind-at-Marys-heels-as-Mary-boards-the-train. Shit. Failed every test he shoves in my face. Aint never seen no woman on no train with no lamb. I tell him so. He throws me out. Stuff like this happens every day y know? This isn’t uh special case mines iduhnt uh uhnnn  
(PARKS, 1995, p.25)

MOLLY: Eu não larguei a escola. HHH. Pensei: não! Eu vou continuar – continuar como se nada estivesse acontecendo entendeu? “S-K” é /sk/ como em “ask”. O-carneirinho-segue-Mary-bem-pertinho-de-seus-saltos-enquanto-Mary -embarca-no-trem. Merda. Reprovei em todos os testes que ele empurrou na minha cara. Não vi nenhuma mulher em nenhum trem com nenhum carneiro. Eu disse pra ele. Ele me expulsou. Coisas como essa acontecem todo dia sabia? Este meu caso não é especial não é uh uhnnn  
(PARKS, 1995, p.25 – tradução nossa).

O drama experimentado por Molly, expresso pela sua dificuldade de

---

<sup>60</sup> U.S. Bureau of the Census. Statistical Abstract of the United States:1991 (111<sup>th</sup> edition). Washington DC: Government Printing Office, 1991.

entender a música *Mary had a little lamb* (Mary tinha um cordeirinho) no trecho acima, encontra justificativa nas vivências que a personagem não compartilha com a cultura estadunidense. Se lido na perspectiva das ações coletivas ou dos movimentos sociais, o drama incentivaria discussões acerca dos métodos praticados por políticas públicas e outras iniciativas de inclusão social. Enquanto entrave na vida da personagem, ele também poderia contestar “uma específica racionalidade que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se sobre todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes” (QUIJANO, 2005, p.237).

Em pesquisa sobre a participação de Zora Neale Hurston na busca por um teatro negro verdadeiro, Diana Rosenhagen (2010) comenta que durante o movimento do Harlem a escritora foi duramente criticada por Richard Wright porque fazia uso de expressões orais do Sul dos Estados Unidos em sua arte. Segundo o escritor e ativista era fundamental “contestar as reivindicações primitivistas de autenticidade negra em favor de um futuro cultural ainda em fase de estabilização” (ROSENHAGEN, 2010, p.16 – tradução nossa)<sup>61</sup>. Mas Hurston acreditava que ao fazer uso das expressões poeticamente, ela não só dava foco a uma caracterização realística como evocava simpatia e compreensão para com as suas produções.

Sobre o uso de variações da língua inglesa enquanto estratégia poética e política, a ficcionalização praticada por Suzan-Lori Parks alia a dificuldade de Molly às ambiguidades do inglês vernacular afro-americano para se colocar a serviço do desmantelamento semântico e ideológico que a peça parece experimentar. Os sentidos produzidos por esse desmantelamento flexibilizam velhos significados e geram ruídos nos novos, trazendo à vista instabilidades que não se cansam de questionar. Um exemplo de instabilidade pode ser visualizado no seguinte diálogo entre Molly e Charlene:

MOLLY: Hhh. What should I do Chona should I jump should I jump or what?

CHARLENE: You want some eggs?

MOLLY: Would I splat?

CHARLENE: Uhuhnnnnn....

MOLLY: Twelve floors up. Whatduhya think?

CHARLENE: Uh – uh- uhn. Like scrambled?

MOLLY: Shit.

---

<sup>61</sup> Wright contests primitivist claims of black authenticity in favor of a cultural future that is yet to be established. Hurston defines her writing in opposition to activist literature and its emphasis on victimization by adopting a premodern focus (ROSENHAGEN,2010, p.16).

CHARLENE: With cheese? Say “with” cause ssgoin in (PARKS, 1995, p.25).

MOLLY: Hhh. O que eu devo fazer Chona devo pular devo pular ou o quê?

CHARLENE: Quer ovos?

MOLLY: Se eu pulasse espocaria?

CHARLENE: Uhuhuhnnnn...

MOLLY: De doze andares, lá de cima. O que você acha?

CHARLENE: Uh-uh-uhn. Gosta de mexidos?

MOLLY: Merda.

CHARLENE: Com queijo? Dizemos “com” porque ele vai misturado no ovo. (PARKS, 1995, p.25 – tradução nossa).

Analisando linguisticamente, a inconsistência que notamos no diálogo das personagens pode ser resultado tanto do esforço em aproximar palavras diferentes dinamizando seus significados – *splat* e *scrambled* que, embora distintas, podem aproximar o som do estalar de ovos na frigideira ao som de Molly espatifando com sua queda ao chão – quanto em aproximar palavras diferentes por meio de malapropismos.

Independentemente de se interpretada de uma ou de outra maneira por Charlene, fica claro para nós leitores que a fala de Molly faz referência à sua vontade de suicidar-se depois de ter sido expulsa de uma escola por não entender a aula ou falar inglês corretamente, mas Charlene parece interessada somente em lhe oferecer ovos mexidos com queijo. Uma outra interpretação possível ao final do excerto é que em vez de corrigir Molly, sua interlocutora apenas esteja reforçando para si mesma um conhecimento que adquiriu a respeito das preposições em língua inglesa quando foi a sua vez de passar pelo mesmo processo de aprendizagem.

Sabendo que, para Parks, “a ‘forma’ não é uma coisa estritamente ‘externa’ enquanto o ‘conteúdo’ se mantém ‘do lado de dentro’” (PARKS, 1995, p.8 – tradução nossa)<sup>62</sup>, o efeito desses jogos de pronúncia e sentido também vão refletir no aspecto temático da peça. Enquanto Shirley Graham esclarecia no começo de *It’s Morning*, que “o mais primitivo dos negros americanos indica ligeiras mudanças de significado ao mudar os sons das vogais” (PERKINS, 1990, p. 211 – tradução nossa)<sup>63</sup>, Parks reincorpora essa estratégia poeticamente em sua dramaturgia alterando algumas letras finais e ressignificando as experiências.

Se pensarmos o processo de integração a que muitos imigrantes foram submetidos como condição para se tornarem “americanos”, o diálogo entre Molly e Charlene pode mostrar que esse processo, visto muitas vezes genericamente, não

<sup>62</sup> Form is not a strictly “outside” thing while “content” stays “inside” (PARKS, 1995, p.8).

<sup>63</sup>The most primitive of American Negroes indicate slight changes in meaning by changing vowel sounds (PERKINS, 1990, p.211).

se dá da mesma maneira para todos. Indicações de que leis universais são acolhidas de modo particular na peça podem ser observadas pela maneira com que Charlene, Molly e Verona lidam com o drama que lhes é comum – o que será discutido no subitem dedicado à construção das personagens.

Outras operações estéticas que demonstram como a formação do inglês vernacular afro-americano pode ter contribuído para a expressão verbal na peça é a alteração ao final de frases. Ela também explora o que poderiam ser enganos de pronúncia atribuindo-lhes novos significados, como acontece no diálogo a seguir:

SHARK-SEER: Howwe gonna find my Me?  
 KIN-SEER: ME waving at Me. Me waving at I. Me waving at my **Self**. US-  
 SEER: FFFFFFFF  
 SOUL-SEER: Thup.  
 KIN-SEER: MAY WAH-VIN ET MAY. MAY WAH-VIN ET EYE. MAY WAH-  
 VIN ET ME **SOULF**  
 SOUL-SEER: Gaw gaw gaw gaw gaw  
 KIN-SEER: May wah-vin et may may wah-vin et **eye** may wah-vin et me  
**sould**. (PARKS, 1995, p.39 – grifo nosso).

VIDENTE-TUBARÃO: Como encontraremos o meu Eu?  
 VIDENTE-PARENTE: Mim acena para mim. Eu aceno para Eu. Eu aceno  
 para meu Alter.  
 VIDENTE-NÓS: FFFFFFFF  
 VIDENTE-ALMA: Thup.  
 VIDENTE-PARENTE: MIM ACENA PARA MIM. EU ACENO PARA EU. EU  
 ACENO PARA MIM PRÓPRIALMA.  
 VIDENTE-ALMA: Gaw gaw gaw gaw gaw  
 VIDENTE-PARENTE: Mim ace-nando pra mim mim ace-nando pra eu  
 (olho) mim ace-nando para mim vendido (PARKS, 1995, p.39 – tradução  
 nossa).

Esse recurso manifesta não só o drama da distância entre um indivíduo e seu *Self*, ou seja, “aquilo que faz do indivíduo um objeto social para si mesmo” (MILLER, 1973, p.46- tradução nossa)<sup>64</sup>, como transforma esse *Self* em *Soulf*-entendido aqui, pelo acréscimo do f no final da palavra *Soul* (Alma), como um indivíduo que mescla a essência não material de seu ser com a consciência que ele tem dos significados de seus gestos para outros indivíduos.

O acréscimo da letra F ao final de *Soul* indicaria, então, pela fusão dos conceitos *Self* e *Soul* uma unidade entre o psíquicosocial e o mítico que foi afetada pelo rapto e transporte em embarcações de africanos tornados escravos, objetos cujo alter ou identidade foram vendidos: *Sold* (que no texto escrito vem escrito como *Sould* com U para marcar a presença de uma alma).

A alteração empregada na morfologia das palavras e ao final de algumas

<sup>64</sup> When the individual is a social object to itself, it is a self (MILLER, 1973, p.46).

falas chamam nossa atenção ao que Parks já havia comentado sobre seu estilo de escrita considerar a etimologia das palavras um recurso fascinante. Para a dramaturga, porque as palavras são coisas velhas elas têm uma grande conexão com o que existia antes. Além disso, ela afirma: “palavras são feitiços que um ator consome e digere – e pela digestão cria uma performance no palco” (PARKS, 1995, p.11 – tradução nossa)<sup>65</sup>.

As ressignificações que Parks faz do que é “velho”, ou do passado, por assim dizer, representam para nós uma oportunidade de explicitar o porquê de vermos seu interesse pelas instabilidades linguísticas e conjunturais como gesto vinculado às transformações que o século XXI exigiria de práticas políticas não-governamentais. Embora sua poética compartilhe da ruptura que o teatro político moderno também exerceu em relação aos paradigmas anteriores, ela toma distância relativa dele por, ao que nos parece, não ter como objetivo ser incluída sob as rubricas totalizantes da racionalidade transcendental ou do fechamento teleologicamente inspirado que Stephen Chinn (2003) e outros teóricos contemporâneos consideram terem sido utilizados por artistas modernos. Para o teatrólogo australiano,

O “velho” é colocado no interior dos museus da mente moderna para ser desenterrado à vontade e acariciado mais uma vez em nome da diferença que estabelece em relação ao “novo”. Tal nostalgia é parodiada em práticas pós-modernas – nas quais o passado desfila para ser inspecionado e utilizado, ou descartado em caso de não servir para um momento particular ou propósito específico (CHINNA, 2003, p.12 – tradução nossa).

Ponderar o que o pesquisador branco comenta a partir do que observamos na poética de Suzan-Lori Parks não significa oferecer crítica ao aspecto político de um teatro que também contribuiu para dar mais visibilidade a grupos ou indivíduos que sofreram algum tipo de opressão, e sim constatar que as peças parksianas trazem reflexões importantes para o político que se faz presente mesmo se declaradamente ausente em sua arte. Esse político, que é tomado em nossa pesquisa como sinônimo de resistência civil a um dado estado das coisas, toma rumos que serão admitidos décadas mais tarde pelas teorias que movimentam as reivindicações políticas não-governamentais e apontam até para a descrença que o século XXI incentivará em relação ao político enquanto Estado.

Por nos parecer que a efetividade política da poética parksiana é

---

<sup>65</sup> Words are spells which an actor consumes and digests – and through digesting creates a performance on stage (PARKS, 1995, p.11).

“temperada por uma consciência de intersubjetividade que se importa com o mesmo-outro e com o outro-no-mesmo” (CHINNA, 2003, p.12-13 – tradução nossa)<sup>66</sup>, e portanto, tende para movimentos sociais que só começaram a se operacionalizar fora das hierarquias e instituições, continuamos a listagem comentada dos recursos estéticos parksianos com o que Philip C. Kolin (2010) chamou de “*puns*”, isto é, mutações de palavras que funcionam como os “tambéns” do que essas palavras poderiam significar. Alguns exemplos foram retirados dos trechos abaixo:

SHARK-SEER: How many kin kin I hold. Whole hull full.

SOUL-SEER: Thuh hullholesfull of bleaching bones (PARKS, 1995, p.39).

VIDENTE-TUBARÃO: Quantos parentes eu posso guardar. Posso encher todo o casco.

VIDENTE-ALMA: O buraco do casco está cheio de ossos descorados (PARKS, 1995, p.39 – tradução nossa).

.....

MUFFY: You stepped on a mine. I read it in the paper. A mine is a thing that remembers. Too many lose the war. Remember the Effort. The mine blew his leg off.

MR. SERGEANT SMITH: You one uh mines?

BUFFY: He lost his legs.

MR. SERGEANT SMITH: You one uh mines?

DUFFY: He lost thuh war.

MR. SERGEANT SMITH: You one uh mines?

MRS. SMITH: Why, Mr. Smith, you've lost your legs, why, Mr. Smith, you've lost thuh war. When did you lose your legs, Mr. Smith, when did you lose the war?

(PARKS, 1995, p.70)

MUFFY: Você pisou numa mina. Eu vi nos jornais. Uma mina é algo que se lembra. Muitas minas perderam a guerra. Lembram o Esforço. A mina explodiu a perna dele.

SENHOR SARGENTO SMITH: Você é um dos meus?

BUFFY: Ele perdeu suas pernas.

SENHOR SARGENTO SMITH: Você é um dos meus?

DUFFY: Ele perdeu a guerra.

SENHOR SARGENTO SMITH: Você é um dos meus?

SENHORA SMITH: Por que, senhor Smith, você perdeu suas pernas, por que, Senhor Smith, você perdeu a guerra. Quando você perdeu as pernas, Senhor Smith, Senhor Smith, quando você perdeu a guerra?

(PARKS, 1995, p.70 – tradução nossa).

Colocadas lado a lado no começo da fala do Vidente-Tubarão (*Shark-Seer*), as palavras *kin* e *kin* trazem em uma mesma grafia e pronúncia - se considerarmos que *can* é pronunciado /*kin*/ no inglês vernacular americano - um

---

<sup>66</sup> The ‘old’ is laid into the museums of the modernist mind, to be disinterred at will and caressed once more for its difference from the ‘new’. Such nostalgia is parodied in postmodern practices – where the past is paraded, to be inspected and utilized, or discarded if not useful at that particular time and for a specific purpose (CHINNA, 2003, p.12).

significado duplo. Livres do jogo sintático da oração elas podem significar tanto “parente” quanto o verbo “poder”. Kolin (2010) reflete que o uso desses “tambéns” para a palavra *kin* amplia a visão do espectador/leitor para

uma multitude de figuras brancas com poder de aterrorizar mentes e pertences negros—professores, policiais, naturalistas, pesquisadores, estrelas de TV, latão militar e, na parte F da peça, autoridades de políticas públicas de moradia (KOLIN, 2010, p.55-tradução nossa)<sup>67</sup>.

Nós observamos que o que faz essa ampliação funcionar é a potencialidade de resistência política das ambiguidades do inglês vernacular afro-americano. Sobre o segundo trecho que expomos anteriormente, ele demonstra os sentidos dados à palavra *mine* na última parte de “Mutabilidades Imperceptíveis”. Por se tratar de um *pun*, Jennifer Larson (2012) identifica a possibilidade de ele significar, em um mesmo contexto, uma mina que explode e desmembra soldados, o pronome possessivo utilizado nos relacionamentos, o sentido de buraco escavado para explorar metais preciosos e de um plural substantivado para o pronome *mine* – *mines* - sinalizando uma conexão com múltiplos *selves*. Ao relacionar essas possibilidades de sentido com o conteúdo da peça, ela comenta:

A evolução de significados de um elemento do pun para o outro e vice-versa cria um evocativo espaço de entremeio daquilo que formou o Terceiro Reino, a metáfora da peça para uma tripla-consciência. Nesses puns em particular, o espaço conjura memórias de escravidão e linchamento e oferece uma visão “mutifacetada de como os corpos e memórias negras vem sendo tragicamente mortos— semântica e anatomicamente – por desmembramentos” (LARSON, 2012, p.19 – tradução nossa)<sup>68</sup>.

Como a mina fez com as pernas do Sargento Smith, os *puns* abrem espaço que se interpõe entre a linguagem e o contexto permitindo que o receptor verifique que uma palavra significa isso à primeira vista, mas pode significar aquilo e aquilo também, solicitando que de preferência essas possibilidades atendam suas subjetividades e não caiam no esquecimento.

Se compararmos a escrita de Parks com a de dramaturgos negros que a precederam, veremos que priorizar o ponto de vista subalterno não é novidade na

<sup>67</sup> Parks alludes to a multitude of white power figures who terrorize black mines/minds—teachers, cops, naturalists, researchers, television stars, military brass, and, in Part F, public housing authorities (KOLIN, 2010, p.55).

<sup>68</sup> The evolution of meaning from one element of the pun to the other and back again creates an in-between space evocative of that which has formed the Third Kingdom, the play’s dominate metaphor of triple consciousness. In these particular puns, the space conjures memories of slavery as well as lynching and offers a multi-layered view of how black memory and bodies have been tragically killed – semantically and anatomically – for dis-memberment (LARSON, 2012, p.19).

tradição. O que Parks exercita de modo diferente é a afirmação de que os limites entre centro e margem, presente e passado, espaço e tempo não se deslocam somente dialeticamente, em tríades, mas também em movimento espiralado. Uma maneira de aprofundar essa impressão que tivemos é perceber que a subversão que a Língua Inglesa sofre nas peças de Parks manifesta a presença do branco no palco e, embora não configure mudanças à condição de Molly, pode provocar no público um olhar criativo sobre a Língua, que vivencia a liberdade de experimentar múltiplos formatos. Os interlocutores envolvidos pela peça – sejam eles brancos ou negros - podem testemunhar que existe a possibilidade de elaborar suas próprias versões e experimentar diversas significações, particularizando suas experiências assim como acontece quando se presencia um show de *rap* com um *rapper* branco.

Uma outra experiência que faz com que a poética parksiana seja criativa ao lidar com as questões raciais sem se deixar prender por apenas uma maneira de denunciá-las é a vivida por Aretha Saxon, da parte 3 da peça. A serva de Charles Saxon – que em dados momentos da peça ela apresenta como marido - pronuncia o final de *look* nos verbos *look up* (olhar para o alto) e *look down* (olhar para baixo) de modo pouco convencional:

ARETHA: “Then she looketh up at the Lord and the Lord looketh down on where she knelt. She spake thusly: ‘Lord, what proof canst thou guve me that my place inside your kingdom hath not been by another usurt? Fot there are many, many in need who seek a home in your great house, and may are those who are deserving.” Thuuuuup! Thuup (PARKS, 1995, p.44).

ARETHA: “Então ela olhou para o Senhor e o Senhor olhou para ela onde ela estava ajoelhada. Ela falou assim: “Senhor, que prova o senhor pode me dar de que meu lugar em seu reino não foi ocupado por um usurpador? Pois são tantos e tantos em necessidade que procuram um lar em sua grande casa, e tantos são aqueles que merecem.” Thuuuuup! Thuup (PARKS, 1995, p.44 – tradução nossa).

Para quem não sabe, o passado do verbo *look* em inglês – *looked* - tem seu final pronunciado sem a vibração das cordas vocais, ou seja, é um som *voiceless* (sem vibração vocal). Porém, ao utilizar em lugar do /t/ um dos sons do sufixo *th*, Aretha parece manifestar o problema que muitos não-falantes de inglês têm em distinguir as três formas básicas de pronunciar o *ed* que indica o passado em verbos regulares nas frases afirmativas.

Tomando o ponto de vista do erro de pronúncia para explicar o que provoca esse modo de a personagem se expressar, a denúncia feita pela peça seria a mesma que o historiador especialista em teatro negro, James Hatch (1991),relata:

Muitas línguas africanas, assim como o francês, não empregam o fonema do th que na língua inglesa pode ser vibrante ou não vibrante. A substituição que, no século XVIII, os africanos faziam ao pronunciar o th como d- “dere” ao invés de “there” – logo ficou sendo associada com a escravidão e a ignorância. Enquanto para os ouvidos americanos, a substituição que o francês Charles Boyer fazia do z por th em “za Casbah” soava chique e romântico (HATCH, 1991, p.19 – tradução nossa)<sup>69</sup>.

Mas se explicarmos a pronúncia que Aretha emprega ao final do verbo *look* como denúncia da violência sofrida por ela ao ter seus dentes arrancados pela Senhorita Fé, acompanharemos não só que a violência simbólica pode ser refletida no corpo como também que a linguagem literária pode dar conta de registrar ambas. A segunda explicação, no entanto, só se faz plausível se observarmos a pronúncia de *looketh* em conjunto com a expressão “Thuuup!” que a personagem utiliza em muitos outros momentos da peça, já que esta nos permite especular que esse som é produzido quando Aretha tenta evitar que sua saliva escape da boca – o que para nós também afeta o sentido das palavras que ela diz.

Ao descrever o gesto de interação entre Deus e a personagem do livro lido com um final sem vibração, uma dificuldade de pronúncia se torna recurso estético e contesta outro aspecto, menos material, que influencia o pensamento resignado de Aretha: a fé e a religiosidade. Notamos o conflito entre o material e o imaterial (ou espiritual) em dois momentos: quando a personagem do livro lido por Aretha indaga Deus a respeito das garantias de que seu espaço no Reino dos Céus não será usurpado e quando sua interlocutora se identifica com duas palavras que, reunidas, formam um trocadilho – Miss Faith (Senhorita Fé) – *misfaith* (desonestidade).

Como se vê, o que o leitor/espectador é convidado a exercitar com a poética de Parks é uma política disposta a desconfiar de tudo o que parece dado e propor investigações do que possa não ter sido notado. Quando os ruídos aparecem em seus sonhos como prática oral compartilhada por seu “Senhor”, temos um deslocamento de sentido que nos remete à literatura modernista e engajada das décadas de 1910 a 1930. O “*Lord*” com quem Aretha agora interage não é Deus como sugere sua fala anterior, mas o homem que a tem como escrava, um *Landlord* (proprietário de terras):

---

<sup>69</sup> Most African languages, like the French, did not employ the voiced or unvoiced th phoneme of English. The African substitution of a d for th as in "dere" for "there" in the eighteenth century soon became associated with slavery and ignorance. However, to American ears, Charles Boyer's French substitution of z for th in "za Casbah" sounded romantic and chic (HATCH, 1991, p.19).

**C.**

*Dreamtime: Charles appears. Blanca and Anglor hum the note of the buzz.*

ARETHA: And she looketh up at the Lord –

CHARLES: And the Lord looketh downeth oneth whereth sheth knelth

ARETHA: What proof can yuh give me, Lord? I wants uh place.

CHARLES: A place you will receive. Have you got your papers?

ARETHA: Thuh R-S-stroke-26?

(PARKS, 1995, p.44-45).

**C.**

*Hora de sonhar. Charles aparece. Blanca e Anglor cantarolam o som do zumbido.*

ARETHA: E ela ergueu os olhos para o Senhor

CHARLES: E o Senhor baixou os olhos para onde ela estava ajoelhada -

ARETHA: Que prova o senhor pode me dar, Senhor? Eu quero um lugar para nós.

CHARLES: Um lugar vocês receberão. Conseguiram os papeis?

ARETHA: Os de renovação de divisão de moradia?

(PARKS, 1995, p.44-45 – tradução nossa).

Nossa leitura focada nas relações de poder entende o Senhor Charles Saxon como figura que aparece nos sonhos de Aretha e parece zombar de sua dicção como fizeram por muito tempo algumas representações teatrais que, como vimos em Hatch (1991), viam nesse jeito de falar uma oportunidade de comédia. Imitando sua pronúncia assobiada antes de perguntar se ela tem os documentos necessários para a aquisição de um lugar “no seu reino”, Charles desloca o sentido do diálogo que Aretha havia tido com a Senhorita Fé e que a personagem do livro lido havia tido com Deus.

Sobre os documentos mencionados por Charles Saxon no sonho, existe uma nota de rodapé no texto impresso que esclarece ser “R-S-stroke-26” o nome de um formulário comum emitido pelo órgão responsável pela divisão e renovação comunitária de venda e aluguel de casas em Nova Iorque. Essa informação nos fez pensar na segregação habitacional enfrentada por brancos e não-brancos na história dos Estados Unidos.

Charles M. Lamb (2005) comenta que a provisão mais antiga de lei utilizada para defender o direito à justa moradia é a Décima Terceira Emenda, ratificada em 1865. Mas algumas reivindicações sempre foram necessárias neste quesito, como aquelas realizadas por mulheres negras de baixa renda nas décadas de 1960 e 1970<sup>70</sup>. Saber dessa luta feminina negra é importante porque evidencia a referência feita na peça a partir da visão de mulheres que, mesmo fora de

<sup>70</sup> Williams, Rhonda. **The Politics of Public Housing: Black women’s struggles against Urban Inequality**. Oxford University Press, 2004.

movimentos sociais propriamente ditos, “evidenciaram destreza corpórea, insubmissão política em defesa do abolicionismo e sufrágio, preocupadas em superar toda e qualquer opressão sem que para isso credenciais acadêmicas validassem esse conhecimento” (AKOTIRENE, 2019, p.29-30).

A guetização provocada pela ausência de políticas de moradia nos Estados Unidos teve um aumento considerável depois das duas Grandes Guerras e do movimento conhecido como “Grande Migração” que aconteceu entre 1910 e 1970. Lamb (2005) explica que esse movimento consistia na migração de um grande número de afro-estadunidenses do sul para o norte do país, o que nos remete, de volta à peça, aos planos de Aretha para o período posterior à liberação de seus serviços:

CHARLES: Where are you going, Miss Aretha?  
 ARETHA: Mmm going tuh take my place aside tthuh most high.  
 CHARLES: Up north, huh?  
 ARETHA: Up north.  
 CHARLES: Sscold up there, you know.  
 ARETHA: Smile, Charles! Thats it!  
 (PARKS, 1995, p.53)

CHARLES: Pra onde você vai, Senhorita Aretha?  
 ARETHA: Estou indo tomar meu lugar ao lado do mais alto.  
 CHARLES: Pro Norte, huh?  
 ARETHA: Pro Norte.  
 CHARLES: Você sabe que lá é frio, não sabe?  
 ARETHA: Sorria, Charles. Isso aí! (PARKS, 1995, p.53 – tradução nossa)

Os trechos da peça que subvertem a pronúncia da Língua Inglesa em seu modelo oficial, nos fizeram refletir, também com base nas reflexões de Deleuze e Guattari (1975), sobre as possibilidades da linguagem quando ela se deixa escavar pelas experiências humanas e ressignifica essas experiências na direção de uma mensagem diferente da intencionada originalmente. A casa com a qual Aretha sonha e negocia com Charles Saxon, por exemplo, é associada, por meio da mesma estratégia morfológica e semântica, com *Brookes*, o navio que transportou milhares de africanos pelo Atlântico. Conforme informado na peça, ele media cerca de 3,250 pés quadrados (cerca de 990 metros quadrados) e se assemelhava também no tamanho com a casa que havia pertencido à família que Aretha servia:

ARETHA: [...] Seventeen. Eighteen nineteen twenty twenty-one. And uh little bit. Thuuuuup Thuuup. Gotta know thuh size. Thup. Gotta know the size exact. Thup. Got people comin. Hole house full. They gonna be kin? Could be strangers. How many kin kin I hold. Whole hold full. How many strangers. Depends on thuh size [...]. Thirty two and a half.  
 MISS FAITH: Footnote#1: The human cargo capacity of the English slaver, the *Brookes*, was about 3,250 square feet. From James A. Rawley, *The*

transatlantic Slave Trade, G.J.McLeod Limited, 1981, page 283.

ARETHA: 32 and a half. Thuuuup! Howmy gonna greet em. Howmy gonna say hello. Thuuup! Huh. Greet em with uh smile! (PARKS, 1995, p.43).

ARETHA: Dezesete. Dezoito dezenove vinte vinte-e-um. E um pouquinho. Thuuupp. Thuupp. Tenho que saber o tamanho exato. Thup. Terei convidados. A casa cheia. Eles serão parentes? Poderiam ser estranhos. Quantos parentes parentes eu espero. A espera completa. Quantos estranhos. Depende do tamanho [...] Trinta e dois e meio.

SENHORITA FÉ: Nota de rodapé #1: A capacidade de carga humana para o escravagista inglês, the Brookes, era de mais ou menos 990 metros quadrados. Fonte: James A. Rawley, O Comercio Escravo Transatlântico, G.J.Mcleod Limited, 1981,página 283.

ARETHA: 32 e meio. Thuup! Como eu vou recepcioná-los. Como eu vou dizer olá. Thuup! Huh. Cumprimente-os com um sorriso! (PARKS, 1995, p.43 – tradução nossa).

A preocupação de Aretha em não ter um sorriso para oferecer às pessoas que irão visitar a casa é um gesto interessante se pensarmos a alegoria como outra figura retórica presente na peça:

### **PART 3: OPEN HOUSE**

#### **A.**

*A double-frame slide show: Slides of Aretha hugging Anglor and Blanca. Dialogue begins and continues with the slides progressing as follows (1)They are expressionless; next (2) they smile; next (3) they smile more; (4) even wider smiles. The enlargement of smiles continues. Actors speak as the stage remains semi-dark and the slides flash overhead.*

ARETHA: Smile, honey, smile.

ANGLOR: I want my doll. Where is my doll I want my doll where is it I want it. I want it now.

ARETHA: Miss Blanca? Give us uh pretty smile, darlin.

BLANCA: I want my doll too. Go fetch.

ARETHA: You got such nice teeth, Miss Blanca. Them teeths makes us uh smile tuh remember you by (PARKS,, 1995, p.41).

### **PARTE 3: Open House**

#### **A.**

*Um slide-show de duas telas: Slides de Aretha abraçando Anglor e Blanca. Diálogo começa e continua enquanto os slides são expostos e segue: (1) eles estão sem expressão; o próximo(2) eles sorriem; o próximo(3) eles sorriem mais; próximo(4) sorrisos ainda mais largos. O alargamento de sorrisos continua. Atores falam enquanto o palco permanece semi-escuro e os slides são projetados acima.*

ARETHA: Sorria, querido, sorria.

ANGLOR: Eu quero minha boneca. Onde está minha boneca onde está eu a quero. Eu a quero agora.

ARETHA: Senhorita Blanca? Sorria pra nós um belo sorriso, querida.

BLANCA: Eu quero minha boneca também. Vá buscar.

ARETHA: Você tem lindos dentes brancos, Senhorita Blanca. Faça esses dentes nos sorriem para que nos façam recordar de você (PARKS,1995, p.41 – tradução nossa).

....

SHARK- SEER: Edible fish are following us. Our flesh is edible tuh thu fish. Smile at them and they smile back. Jump overboard and they gobble you

up. They smell blood. I see sharks. Ssssblak! Ssssblak! Gaw gaw gaw eee  
 – uh. I wonder: Are you happy?  
 ALL: We are smiling! (PARKS, 1995, p.38)

VIDENTE-TUBARÃO: Peixe carnívoro está nos seguindo. Nossa carne é  
 comestível para o peixe. Sorria para eles e eles sorrirão de volta. Então  
 pulam no barco e te devoram inteiro. Eles sentem o cheiro de sangue. Eu  
 vejo tubarões. Ééépreto! Ééépreto ! Gaw gaw gaw eee-uh. Eu me pergunto:  
 Você são felizes?

ALL: Nós estamos sorrindo!  
 (PARKS, 1995, p.38 – tradução nossa)

Distribuído em várias partes da peça, o sorriso - embora seja expressão menos enfática do que o riso em outras literaturas - no contexto de “Mutabilidades Imperceptíveis” representa uma resistência ao processo de separação e esquecimento enfrentado por pessoas na condição de diáspora. Para Aretha, ele é uma maneira de recordar a separação de sua terra natal, de sua família, de seus dentes, de sua casa, e mesmo das crianças, Anglor e Blanca, de quem supostamente ela cuidou por muitos anos. O interessante sobre as crianças de *Open House* é que na vida real de Aretha elas eram filhos do Sr. Charles Saxon, de quem ela cuidava; e nos sonhos são os filhos que ela teve com seu marido Charles – o que revela para nossa leitura uma noção de diáspora que, assim como a peça, é discronotópica.

Mais um efeito curioso a respeito do sorriso, citado na parte 2 de “Mutabilidades Imperceptíveis”, é que ele não se repetirá na parte 4 – parte que reprisa o diálogo das videntes. Acreditamos que isso se deve ao fato de a reprise vir após o trecho da peça em que Aretha perde seus dentes. Ou seja, inferimos que, como diferencial do processo criativo da repetição que sempre revisa e como mutabilidade que pode ser imperceptível para muitos, sem os dentes de Aretha já não há mais sorriso que distraia o tubarão e somente assim poderemos enxergar na relação entre as partes da peça, algo que se aproxime daquela causalidade que discutimos no subitem anterior.

Por não ser a única escritora a usar o inglês vernacular afro-americano e alguns outros recursos que serão citados a seguir, Parks une-se a outras dramaturgas e dramaturgos para exercitar uma estética que tem história e tradição, mas ao mesmo tempo pode ser utilizada em prol de pensar uma política inovadora e, conforme já comentamos, em constante atualização. Um outro recurso que se apresentou à nossa interpretação, porém muito mais voltado para o *Jazz* do que para o Inglês Vernacular foi o que chamamos de “fraseado” ou do tipo “refrão”:

MRS.SMITH: Got off that bus at tuh coast. Sky was shining. Real blue. Didn't see it. All I seen was him. Mr. Smith. Your daddy. He tooked up my whole eye. "Mrs. Smith!" He yelled, loud enough to everyone tuh hear, "you ain't traveled a mile nor sweated a drop!" BUFFY: You were just as proud.

MRS.SMITH: I was just as proud.

BUFFY: You were just as proud.

MRS. SMITH: I was just as proud. "Ain't traveled a mile nor sweated a drop!"

BUFFY: I'm gonna be just as proud.

MRS. SMITH: As what?

BUFFY: - As proud -

(PARKS, 1995, p.60)

SENHORA SMITH: Desci do ônibus no litoral. O céu estava brilhando. De um azul real. Eu não vi o céu. Tudo o que eu via era ele. Senhor Smith. Seu pai. Ele apreendeu todo o meu olhar. "Senhora Smith!" ele gritou, alto o suficiente para que todos ouvissem, "você não viajou milhas e milhas e nem suou uma gota!".

BUFFY: A senhora ficou tão orgulhosa.

SENHORA SMITH: Eu fiquei tão orgulhosa.

BUFFY: A senhora ficou tão orgulhosa.

SENHORA SMITH: Eu fiquei tão orgulhosa. "Você não viajou milhas e milhas e nem suou uma gota!".

BUFFY: Eu ficarei tão orgulhosa quanto.

SENHORA SMITH: Tão o quê?

BUFFY: - Tão orgulhosa - .

(PARKS, 1995, p.60 – tradução nossa).

O fraseado, utilizado em apenas algumas das quatro peças analisadas, aparece no trecho demonstrado quando Buffy repete o que mãe diz, resgatando a estrutura *Call& Response*. Embora nossa perspectiva esteja mais focada nos sentidos produzidos pelo texto dramático do que na interação social provocada pelas peças, reconhecemos que a presença de um *Call&Response* em meio a um texto dramático reflete a dimensão social prevista na própria música e manifesta uma maneira de imprimir no texto a riqueza da oralidade e da musicalidade do *Jazz* que comentamos nas peças do capítulo 2. Do ponto de vista teatral, uma dramaturgia musicalizada na forma e no conteúdo incentiva improvisações e produção de conhecimento a respeito de uma evolução estilística que sempre esteve ligada aos difíceis condicionamentos sociais de vários grupos em contato.

Também inspirado na oralidade e ritmo comunicativo, notamos em "Mutabilidades Imperceptíveis" um recurso que já havíamos notado em "Apostando na Comandante Poeira" e denominado de "falas interseccionadas". Enquanto a impressão que tivemos com esse recurso naquela peça foi a de que um "diálogo de lonjuras" (SARRAZAC 2017), nesta ela parece ilustrar a noção de interseccionalidade entre classe, gênero e raça que atravessa experiências

diferentes de maneira estrutural. Como comentado no capítulo 2, são falas compartilhadas cujas respostas parecem alheias ao que foi dito antes e provocam em quem lê uma sensação de que os interlocutores estão indiferentes entre si e em relação ao assunto tratado no diálogo:

DUFFY: Sargeant Smith uh mammal?  
 MRS.SMITH: Waas uh mammal?  
 MUFFY: Nurse their young. Whoosh! Whoosh!  
 DUFFY: He said he was uh turtle.  
 MRS.SMITH: Turtle?! Today's Friday. Waas uh turtle?  
 MUFFY: Masquerade as fish, Mrs.Smith. Round the world! Round the world!  
 MRS. SMITH: They catch on my line when I cast it out. Today's Friday. Fish on Friday. We'll have fish.  
 BUFFY: When Sargeant Smith said he was uh a turtle that was uh figure of speech, Duffy. Sargeant Smith eas figuring his speech.  
 MRS. SMITH: We'll go out. Out. Out. Have fish. You'll wera your swiss, Duffy. Same as us.  
 DUFFY: How do they breathe?  
 MRS. SMITH: Same as us.  
 DUFFY: Under water?  
 MRS. SMITH: Same us as. Same us us. Sargeant Smith's comin. Soon. Today. Sargeant Smith's comin soon today soon  
 (PARKS, 1995, p.67).

DUFFY: Sargento Smith é um mamífero?  
 SENHORA SMITH: O que é um mamífero?  
 MUFFY: Amamentam seus filhotes. Whooooosh! Whooooosh!  
 DUFFY: Ele disse que era uma tartaruga.  
 SENHORA SMITH: Tartaruga?! Hoje é sexta. O que é uma tartaruga?  
 MUFFY: Parecida com um peixe, Senhora Smith. Ao redor do mundo! Ao redor do mundo!  
 SENHORA SMITH: Eles agarram minha linha quando eu a lanço. Hoje é sexta. Pesco na sexta. Hoje teremos peixe.  
 BUFFY: Quando o Sargento Smith disse que ele era uma tartaruga era uma figura de linguagem, Duffy. Sargento Smith estava usando a língua em sentido figurado.  
 SENHORA SMITH: Nós vamos sair. Sair. Sair. Pegar peixe. Você vai vestir seu suíço, Duffy. Como nós.  
 DUFFY: Como elas respiram?  
 SENHORA SMITH: Como nós.  
 DUFFY: Embaixo d'água?  
 SENHORA SMITH: Como nós. Como nós. Sargento Smith está chegando. Em breve. Hoje. Sargento Smith está chegando em breve hoje em breve  
 (PARKS, 1995, p.67 – tradução nossa).

Embora pareçam distantes e indiferentes, o sentido produzido pelas falas interseccionadas no enredo de “Mutabilidades Imperceptíveis” é aquele que “permite- nos enxergar a colisão das estruturas e a interação simultânea das avenidas identitárias” (AKOTIRENE, 2019, p. 19). Logo, apesar de idades, experiências e questões verbalizadas de forma diferente, os filhos do Senhor Sargento Smith, sua esposa e ele próprio parecem compartilhar de um conjunto de

pensamentos e atitudes que tornam suas falas realidades cruzadas, interseccionadas por um mesmo sistema de distinção que os limita e iguala a lesmas.

Tendo posteriormente encontrado uma pesquisa a respeito da escrita de Suzan-Lori Parks, verificamos que Leadley Allison (2010) chama essa técnica de “diálogo sobreposto”. Ela justifica sua nomenclatura por acreditar que o que há de experimental na peça seja a capacidade de manifestar um tipo de narrativa particular. De nossa parte, porém, preferimos manter nossa compreensão de que são falas interseccionadas, já que temos em conta as relações de poder entre os sujeitos em diálogo e verificamos que independente de a posição entre eles ser hierárquica, as falas interseccionadas não são alheias entre si.

Existe uma espécie de transversalidade entre as surdezes de alguns interlocutores com os desabafos de seus pares, inclusive quando estamos falando de uma relação social horizontal. Chamar as falas de interseccionais também é uma forma de referenciar o termo interseccionalidade, bastante utilizado pelo feminismo negro estadunidense. Tal conceito é uma sensibilidade analítica explicada por Kimberlé Crenshaw como “a maneira sensível de pensar a identidade e sua relação com o poder. Não sendo exclusiva para mulheres negras mesmo porque as mulheres não-negras devem pensar de modo articulado suas experiências identitárias” (AKOTIRENE, 2019, p.118). Assim como a inseparabilidade entre os modernos aparatos coloniais que, segundo Carla Akotirene (2019), atinge mulheres negras, as falas entre a Senhora Smith e seus filhos se tornam interseccionais porque se deixam entrecruzar por várias outras tentativas de ignorar a complexidade de seu modo de ver o mundo e de si mesmos.

Nas peças que lemos e compõem o panorama do capítulo 1 o *blues*, o *jazz* e outras formas de implementar musicalidade nas peças eram utilizados somente como participantes da ação dramática e das falas das personagens, não conseguimos perceber a organização textual ou estrutura do enredo afetadas por eles como vemos em algumas peças dentre as quatro que examinamos. Porém, quando notamos uma suspensão das ações das personagens de maneira mais demorada e em prol da apropriação de sua própria identidade-nome, estamos lidando com um outro recurso estilístico de Parks por ela chamado *spell*, algo que funciona como uma soletração na qual as ações são suspensas e cada personagem repete seu próprio nome a fim de “experimentá-los em estado puro e simples”

(PARKS, 1995, p.16- tradução nossa)<sup>71</sup>:

*KIN-SEER: Kin-seer.*  
*US-SEER: Us-seer.*  
*SHARK-SEER: Shark-seer.*  
*SOUL-SEER: Soul-seer.*  
*OVER-SEER: Over-seer.*  
 -----  
 -----  
*KIN-SEER: Kin-seer.*  
*US-SEER: Us-seer.*  
*SHARK-SEER: Shark-seer.*  
*SOUL-SEER: Soul-seer.*  
*OVER-SEER: Over-seer. (PARKS, 1995, p.37)*

Além da interessante pluralidade que existe na semântica da palavra *spell*, que segundo Deborah Geis pode significar feitiço, descrição de letras e sentimentos ou “uma expressão idiomática que se refere a um período indefinido de tempo ou entrada em estado doentil” (GEIS, 2008,p.20 – tradução nossa)<sup>72</sup>, o que chama a atenção nesse recurso é que a fixação e contemplação de seu próprio nome acaba prolongando a experiência a ser vivenciada, fazendo com que a forma e o conteúdo da peça adiem a chegada de conflitos e suas consequentes resoluções e finalizações.

Notamos que com o *spell* a fábula, no sentido aristotélico, mais uma vez se deixa influenciar por um prolongamento que pode ser explicado pela presença do piano e do jazz nos textos dramáticos de Parks. Uma outra possibilidade é a de que o nome dessa estratégia ritmada seja uma homenagem ao trabalho *Spell#7*, de Ntozake Shange, dramaturga que Parks admira e que costumava praticar uma modelagem única dos textos teatrais que produzida, “girando e dançando livre das convenções ocidentais de linguagem e representação” (GEIS, 2008, p.9 – tradução nossa)<sup>73</sup>.

Conheceremos outras estratégias poéticas de Suzan-Lori Parks no contato com as outras peças que fizeram parte da análise. Na medida em que os trechos forem sendo expostos e comentados a partir de agora, creio que o leitor desta tese poderá observar que as estratégias já demonstradas pela peça “Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino” também se fazem presentes nas

<sup>71</sup> Denoted by repetition of figures’ names with no dialogue. This is a place where the figures experience their pure true simples state (PARKS, 1995, p.16).

<sup>72</sup> It is simultaneously a moment of magic or hypnosis, a spelling out of how two characters are feeling, an a folk idiom for an indefinite period of time (GEIS, 2008, p.20)

<sup>73</sup> Spinning and dancing free from Western conventions of language and presentation (GEIS, 2008, p.9).

demais peças em discussão – o que nos permite traçar para Parks um estilo de escrita peculiar.

### 3.1.5 A Construção das Personagens

Uma vez que “Mutabilidades Imperceptíveis” oferece estrutura textual e recursos estéticos que se comunicam com questões étnicas e raciais, buscamos na construção das personagens um suporte a mais para nossas reflexões sobre possíveis relações entre poética e política. Os estudos que James Hatch (1991) desenvolveu sobre a história do teatro afro-estadunidense serviram de fonte para situarmos a dramaturgia de Suzan-Lori Parks na linha do tempo dos modos de caracterização de personagens até então utilizados.

Em comentário sobre racismo no teatro, Hatch revela que a condição de escravos imposta aos negros em continente americano foi um tema bastante explorado por escritores brancos no século XIX e que era comum que as personagens fossem construídas sobre estereótipos que “corrompiam e distorciam as figuras negras em termos de dicção, pensamento e caráter” (HATCH, 1991, p.18 – tradução nossa)<sup>74</sup>. Citando Sterling A. Brown (1933)<sup>75</sup>, o historiador e teatrólogo lista como estereotipadas algumas personagens que ficavam rotuladas como “o escravo satisfeito”, “o miserável homem livre”, “o negro engraçado”, “o mulato trágico”, “o negro de cor local”, “o soldado negro”, “o primitivo exótico” e “o negro bruto”.

As informações de Hatch demonstraram que embora nem todas as peças tivessem a relação política entre brancos e negros como tema central, o *ethos* das personagens esteve quase sempre vinculado às relações de poder entre esses dois grupos, mas o autor esclarece que isso aconteceu até que críticos e literatos negros começassem a intervir nessa maneira de representação. Quando conhecemos o processo de escrita de Suzan-Lori Parks nos perguntamos se ela poderia compor o grupo de intervenção mencionado por Hatch, já que, como também observou Janet Brown, ela “abandona a linearidade tradicional, brinca constantemente com clichês e

---

<sup>74</sup> Tracing the development of the servant / slave character at the hands of white playwrights is painful and repetitious, but a few examples are necessary to show how they corrupted the black image in diction, thought, and character, and at the same time to note how these distortions have been countered by black playwrights (HATCH, 1991, p. 18).

<sup>75</sup> Classificações retiradas de ensaio “Negro characters as seen by White authors”, Sterling Brown(1933).

estereótipos (...) e subverte as representações tradicionais que o teatro fez de homens e mulheres afro-americanos” (BROWN, 1999, p.165 – tradução nossa)<sup>76</sup>.

A resposta depois da leitura das peças em detalhes foi um sim. Por isso esta parte da análise procurou apreender quais problematizações a construção das personagens de “Mutabilidades Imperceptíveis” poderia provocar se participássemos delas com nossa interpretação decolonial. Textualmente, as personagens são apresentadas da seguinte maneira:

**Parte 1: Caramujos**

*Participantes:* MOLLY/MONA; CHARLENE/CHONA; VERÔNICA/VERONA; THE NATURALIST/ DR. LUTZKY; O LADRÃO.

**Parte 2: Terceiro Reino**

*Participantes:* VIDENTE-PARENTE; VIDENTE-NÓS; VIDENTE- TUBARÃO; VIDENTE-ALMA; VIDENTE-ALÉM MAR.

**Parte 3: Inauguração**

*Participantes:* MISS ARETHA SAXON; ANGLOR SAXON; BLANCA SAXON; CHARLES; SENHORITA FÉ.

**Parte 4: Terceiro Reino (Reprise)**

*Participantes:* VIDENTE-PARENTE; VIDENTE-NÓS; VIDENTE- TUBARÃO; VIDENTE-ALMA; VIDENTE-ALÉM MAR.

**Parte 5: Gregos (Ou lesmas)**

*Participantes:* SR. SARGENTO SMITH; SRA. SARGENTO SMITH; BUFFY SMITH; MUFFY SMITH; DUFFY SMITH (PARKS, 1995, p. 24 – tradução nossa).

Antes de iniciar a exposição de nossos resultados e reflexões, é importante esclarecer que a identificação das partes e personagens estão em inglês no livro-fonte mas preferimos fazer a tradução para facilitar o acesso dos brasileiros interessados em ler a tese. Os negritos e itálicos pertencem à Suzan-Lori Parks bem como os nomes em caixa alta, que são mantidos assim também no decorrer da peça em versão escrita. Ressalvas feitas, comentaremos a partir de agora a caracterização de cada personagem a partir do que elas dizem de si mesmas, do que outras personagens eventualmente dizem sobre elas e de quais relações estabelecem entre si e com sua conjuntura política e social.

Charlene, Molly e Verônica, da parte “Caramujos” compartilham do mesmo apartamento e tentam conduzir sua vida conforme as exigências de uma realidade que lhes parece nova. O que não sabem é que, por mais que pareçam gozar de uma certa liberdade ou privacidade, são monitoradas por um cientista naturalista com o auxílio de tecnologia audiovisual instalada em moscas e baratas. O

---

<sup>76</sup> While Parks abandons traditional linearity, she plays constantly and savagely upon clichés and stereotype. In so doing she engages with and ultimately subverts traditional theatrical representations of African American women and men (BROWN, 1999, p.165).

cientista, Dr. Lutzky, faz a seguinte declaração sobre elas:

*THE NATURALIST: Having accumulated a wealth of naturally occurring observations knowing now how our subjects occur in their own world (mundus primitivus), the question now arises as to how we of our world (mundus modernus) best accommodate them. I ask us to remember that it was almost twenty-five whole score ago that our founding father went forth tirelessly crossing a vast expanse ocean in which there lived dangerous creatures of the most horrible sort tirelessly crossing that sea jungle to find this country and name it (PARKS, 1995,p. 29).*

O NATURALISTA: Tendo acumulado uma fortuna de observações de ocorrências naturalmente dadas sabendo agora como nossos sujeitos se dão em seu próprio mundo (*mundus primitivus*), a questão agora que se levanta é para como nós em nosso mundo (*mundus modernus*) melhor os acomodamos. Eu peço que se lembrem que foi há quase 500 anos atrás que nosso pai fundador seguiu incansavelmente atravessando uma expansão vasta de oceano no qual viviam criaturas perigosas de todo tipo terrível incansavelmente atravessando a selva até encontrar este país e dar nome à ele (PARKS, 1995,p. 29 – tradução nossa).

A definição dada pelo Naturalista às três mulheres-objeto de seu estudo, é a de que pertencem ao mundo “primitivo” e desafiam o mundo moderno a buscar meios que as acomodem. Essa descrição sugeriu para nossa leitura que elas são figuras vindas de uma outra localidade e inseridas na atual, ou seja, encontram-se em condição de diáspora. Além disso, o trecho da fala do naturalista informou que atualmente elas residem em um país “descoberto” há 500 anos pelas navegações marítimas, dando a entender que ele se refere a um país do continente americano.

Uma outra característica vinculada às relações de poder foi Charlene, Molly e Verônica terem dois nomes que em muito nos remetem à dupla identidade exigida aos povos orientais quando decidem conviver permanentemente com culturas e/ou religiões do ocidente. Em algumas cenas elas também são apresentadas como Chona, Mona e Verona. Recordamos com isso a dupla identidade exigida aos povos orientais quando decidem conviver permanentemente com culturas ocidentais. Apesar do sufixo sugestivo de aumentativo em língua portuguesa, os três nomes comunicam para nós uma sonoridade que remete à relação familiar, de parentesco de sangue ou talvez aspectos dialetais de uma nacionalidade ou ancestralidade compartilhada entre as três.

Ao lermos a peça em paralelo ao teatro político e outras ações coletivas organizadas por negros estadunidenses no século XX, observamos que essa duplicidade identitária das personagens poderia revelar também, por parte da poética implementada na peça, uma duplicidade ideológica que ora parece simpatizar com o processo de integração que produziu o o Novo Negro na

Renascença do Harlem (1910-1930) – percebida na construção da personagem Mulatto, de Langston Hughes - quanto propensa ao orgulho negro defendido por alguns escritores e ativistas nas décadas de 1960 e 1970 – visualizada em *Dutchman* de Amiri Baraka.

A simpatia de “Mutabilidades Imperceptíveis” pelo processo de assimilação/integração poderia ser demonstrada pela adaptação dos nomes das personagens a identificações mais americanizadas. Já a tendência para a defesa de um nacionalismo negro estaria na etnização dos nomes, caracterizando uma luta identitária que seria “de afirmação mais do que de impugnação (contestação)” (GOHN, 2010, p.110). Para alguns estudiosos de movimentos sociais os dois tipos podem se tornar contraditórios. Enquanto os primeiros miram apenas em si mesmos e no que sua luta tem de particular, perdem a noção de que falar de direitos requer contemplar o universal. Já os segundos acabam manipulados por ideologias neoliberais quando retiram a redistribuição de renda e as desigualdades sociais estruturais do foco das reivindicações (CAUSEY;WALSH,2013; ALCOFF, 2006).

A discussão em torno do assimilacionismo versus nacionalismo negro nos remeteu ao tema de “O Contraste”, discutido no primeiro capítulo deste estudo. Uma alternativa para o impasse, em caso de haver exigência de que “Mutabilidades Imperceptíveis” escolha um lado, pode ser sugerida pela própria poética da peça, especialmente se conseguirmos apreender como cada personagem lida com as imposições que lhes são feitas pelas condições sociais e econômicas do nosso “*habitat*”. Enquanto Molly pensa em se jogar do décimo segundo andar por não saber como vai manter o emprego sem saber falar inglês corretamente, Charlene apresenta alternativas para o problema e Verônica interage com suas heranças culturais sem identificar-se com elas.

Dentro os dois modos de resistir, o de Molly e o de Charlene, a impressão que tivemos foi a de que seja Charlene a figura que mais negocia os sentidos contraditórios que os polos integracionismo - nacionalismo negro representam para as experiências afro-estadunidenses. Andrea Goto faz reflexões acerca das mutabilidades e permanências das personagens, bem como sobre a posição política de Charlene da seguinte maneira:

Charlene e Molly ‘parecem’ ser típicos nomes Anglo-Americanos, mas na medida em que o drama se desenrola, Parks textualmente renomeia Charlene, Molly e Veronica como ‘Chona’, ‘Mona’ e ‘Verona’ – nomes que soam étnicos. Talvez surpreenda os leitores que as personagens renomeadas permaneçam fisicamente as mesmas mulheres assim como

continuam sendo as mesmas quando os padrões de seu discurso são modificados, o que lhes passa imperceptível é que a apropriação linguística de Charlene se torna um inteligente e poderoso veículo de sobrevivência (GOTO, 2007, p.110 – tradução nossa)<sup>77</sup>.

O posicionamento de Chona é reforçado por outras partes da peça, nas quais vemos que ela encontra refúgio no gesto de cozinhar e oferecer as refeições que prepara para todos que a visitam, inclusive para Dr. Lutzky e *The Robber* (O Ladrão). Ao anunciar que vai preparar uma sobremesa tipicamente americana/inglesa utilizando pêssegos, é ela quem nos faz questionar nossa tendência a acreditar, com base na fala do Naturalista, que as três mulheres fossem migrantes africanas. Por não ser a sobremesa ou os pêssegos prováveis de serem pertencentes à cultura africana, ela se apropria dessa diferença quando diz que sua mãe “costumava fazer essa sobremesa e colhia os pêssegos diretamente de seu quintal” (PARKS, 1995, p.- tradução nossa) e nos revela a possibilidade de que seja proveniente do Sul estadunidense.

Esse processo de reapropriação individual é comentado indiretamente por Achille Mbembe (2018) quando ele discute sobre a assimilação criativa utilizada por povos africanos como reação aos projetos de universalização do islamismo, do cristianismo e do colonialismo. Em descrição da apropriação local feita sobre o primeiro projeto, o estudioso diz o seguinte:

Atentos aos detalhes de cada lugar, reescreveram tanto o próprio islã quanto a identidade africana, não raro de forma inusitada, num audacioso comércio com o mundo. Desse processo emergiram diversas variantes do islã e uma pluralidade de culturas políticas do religioso. No centro de algumas dessas tradições, o Estado, por exemplo, é apenas uma das várias formas possíveis de organização social, incapaz, por si só, de abarcar o imaginário da comunidade. Noutras, é a própria autoridade política que é eivada de suspeição (MBEMBE, 2018, p.176).

Uma parte do diálogo entre Molly e Charlene pode exemplificar a responsividade da construção das personagens à condição universalizante mencionada por Mbembe em suas experiências:

---

<sup>77</sup> Illustrating how language repeatedly fails to express or define blackness, Parks’s characters remain unchanged in spite of their varying use and disuse of black vernacular. For example, Charlene and Molly ‘sound like’ very typical Anglo-American names, but as the drama unfolds, Parks textually renames Charlene, Molly and Veronica as ‘Chona’, ‘Mona’ and ‘Verona’ – names that sound ethnic. Perhaps surprising to readers, the renamed characters remain physically the same women, just as they do when their speech patterns change. Charlene/Chona uses Standard English as a survival tool (GOTO, 2007, p. 110).

CHARLENE: Mona! Once there was a little lamb who followed Mary good n put uh hex on Mary. When Mary dropped dead, thuh lamb was in thuh lead. You can study at home. I'll help.

MOLLY: Uh-uhnn! I'm all decided. Aint gonna work. Cant. Aint honest. Anyone with any sense don't wanna work no how. Mm gonna be honest. Mm gonna be down n out. Make downin n outin my livelihood (PARKS, 1995, p.27-28)

CHARLENE: Mona! Certa vez havia um cordeirinho que seguiu Mary e rogou uma praga à Mary. Quando Mary caiu morta o cordeirinho tomou o controle da situação. Você pode estudar em casa. Eu ajudo você.

MOLLY: Uh-uhnn! Eu já me decidi. Eu não vou trabalhar. Não posso. Não é honesto. Qualquer pessoa com o mínimo de juízo não quer trabalhar não importa como. Eu vou ser honesta. Eu vou mendigar. Fazer da mendicância meu meio de subsistência (PARKS, 1995, p.27-28 – tradução nossa).

A reapropriação de Chona tanto denuncia o fosso da raça no qual, segundo Mbembe “desaparece uma tensão latente que sempre marcou a reflexão sobre a identidade negra em geral” (MBEMBE, 2018, p.162) - qual seja, a tensão entre a abordagem universalizante e a particularista - quanto nos alerta para a necessidade de olharmos para as verdades que nos aparecem como verdades fabricadas.

Sobre a terceira personagem, Verônica, podemos dizer que se ela fosse migrante africana, representaria uma adaptabilidade mais alienada à vida que leva. Em uma parte de sua fala, que em muito nos lembra um monólogo, ela declara ter visto suas primeiras imagens da África no programa *Mutual of Omahas Wild Kingdom* ( O reino selvagem de Omaha), famoso nos Estados Unidos entre os anos de 1963 a 1988:

VERONA: It was a wonderful world: Marlin Perkins and Jim and their African guides. I was a junior guide and had a Lifesize poster of Dr. Perkins sitting on a white Land Rover surrounded by wild things. Marlin loved and respected all the wild things. His guide took his English and turned it into the local lingo so that he could converse with the natives. Marlin even petted a rhino once. He tagged the animals and put them into zoos for their own protection (PARKS, 1995, p.36).

VERONA: Era um mundo maravilhoso: Marlin Perkins e Jim e seus guias africanos. Eu era uma guia júnior e tinha um poster do tamanho da vida do Dr. Perkins sentado em uma Land Rover branca cercada de coisas selvagens. Marlin amava e respeitava todas as coisas selvagens. Seus guias pegavam seu inglês e o transformavam em um lingo local para que ele pudesse conversar com os nativos. Marlin até conseguiu criar um rinoceronte certa vez. Ele etiquetava os animais e os colocava em zoológicos para protegê-los (PARKS, 1995, p.36 – tradução nossa).

A personalidade de Verona e a incerteza sobre ela ser migrante Africana ou migrante do Sul Afro-estadunidense, em muito nos remete às reflexões de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1975) sobre a desterritorialização sofrida por imigrados e

seus descendentes – depois de um certo tempo não mais sentida:

Quantas pessoas vivem hoje em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem ou conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? Problema dos imigrados e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? (DELEUZE;GUATTARI, 1975, p.30).

Ao tratar a língua, a boca e os dentes como órgãos de um sentido que passam por uma necessária desterritorialização para produzir linguagem sons e palavras, Deleuze e Guattari explicam ainda que a língua-órgão compensa sua desterritorialização - ou seja, seu deslocamento de digerir para comunicar - por uma reterritorialização no sentido próprio e figurado do que se enuncia. Por isso, sua filosofia traz reflexões interessantes sobre a reapropriação dos sentidos que, para nós, é feita por cada personagem como gesto de resistência.

Como a distinção entre migrantes é irrelevante para se discutir a experiência que coloca as três mulheres no mesmo conjunto de “primitivos”, no sentido pejorativo, o comportamento de Verona também pode refletir o impacto dos meios de comunicação de massa na conquista de um valor que é caro para as lutas e movimentos civis afro-estadunidenses e para outros movimentos sociais minoritários: a identidade. Como se apontasse para mais um conflito social, a peça nos faz pensar novamente sobre a política de identidade que,

nos espaços de comunicação eletrônica, incluindo Facebook, Twitter e blogs tem sido tanto celebrada enquanto novas formas de explorar e performar identidades líquidas e maleáveis quanto criticada como experiências alienantes de um turismo identitário e coreografia capitalista da nova cultura de consumo (CAUSEY; WALSH, 2013, p.8 – tradução nossa)<sup>78</sup>.

O estudo da falas e diálogos demonstrados nessa primeira parte deixou claro para nós que a caracterização das personagens de “Mutabilidades Imperceptíveis” lida com as permanências e mudanças preconizadas pelo título da peça. Mesmo sentindo os efeitos de sua condição social sobre suas subjetividades, saudades de uma vida pregressa e conflito com estereótipos as marginalizam sob o argumento de que existe um mundo moderno e um mundo primitivo, Chona, Mona e

---

<sup>78</sup> The politics of identity in the spaces of electronic communications, including the now ubiquitous profiles of Facebook, Twitter, and blogs, have been both celebrated as new models for exploring and performing liquid and malleable identities, and critiqued as alienating experiences of identity tourism, and a capitalist choreography of the new consumer culture (CAUSEY; WALSH, 2013, p.8).

Verona procuram resistir e sobreviver, cada uma a seu modo, a partir de uma negociação de significados que nos possibilita ver o político como um processo dinâmico e não com uma caracterização estática.

Relacionando nossa leitura com a análise de Goto e ambas com os métodos positivistas da teoria evolucionista ou mesmo com a leitura literária mais classicamente orientada, ponderamos que o que talvez seja imperceptível para quem discute o político na dramaturgia de Suzan-Lori Parks seja o fato de que, ele não necessariamente depende que suas personagens sejam afiliadas a um ponto de vista progressista ou reacionário para se fazer político. Sem desconsiderar que, conforme argumenta Sarah Grochala (2017) todas as peças são políticas em diferentes níveis, pode ser que ele se faça pelo ato mesmo de desafiar a política das estruturas que compõem sua forma ou mesmo, como diz Achille Mbembe pela “capacidade de extensão e dispersão espacial e, portanto, de negociação de distâncias” (MBEMBE, 2018, p.177).

Na introdução do livro “Performance, Identidade e Sujeito Neopolítico”, Matthew Causey e Fintan Walsh (2013), argumentam que para repensar o que seria considerado um gesto político no teatro e portanto, compreender o sujeito político contemporâneo, é necessário desafiar a redução que a política de identidade impôs ao sentido de político. Para os autores, a proliferação de identidades naturaliza desigualdades sociais e “a criação de uma multiplicidade de identidades vem sendo, pelo menos um dos objetivos centrais do capitalismo” (CAUSEY;WALSH, 2013, p.2 – tradução nossa)<sup>79</sup>.

O pensamento dos autores brancos sobre a política da identidade proporciona reflexões importantes para nossa análise da dramaturgia parksiana. Abrindo-se para os mesmos paradoxos enfrentados pelos artistas negros durante a Era Harlem ou durante o Movimento Black Power da década de 1960, a poética exercitada em “Mutabilidades Imperceptíveis” propõe revisões ao teatro que, motivado por conquistas importantes como a dessegregação nas escolas estadunidenses e a emancipação da expressão cultural negra, apresentava fundamentos prioritariamente nacionalistas e em certo grau, separatistas.

Ao colocar suas personagens dentro de um apartamento que tem

---

<sup>79</sup> If we accept that the creation of multiple identities is at least one of the central aims of capitalism, then it follows that any ethical response to that world order in its present condition must involve renegotiating the relationship between identity and politics (CAUSEY;WALSH, 2013, p.2).

máquina de refrigerante mas é monitorado por quem as compara com baratas, “Mutabilidades Imperceptíveis” critica a visão integracionista que separa uma pessoa em diáspora de seu passado e de sua herança cultural. Por isso, em nossa opinião, essa parte da peça demonstra conflitos ideológicos entre personagens que, embora colocadas no mesmo espaço-tempo entre si, reexperimentam os impasses vividos por outros negros no espaço-tempo no qual aquele rótulo emergiu. Desse modo, Mona, Chona e Verona interrogam o “Novo Negro” que veio contrapor-se ao “Velho Negro” em um período da história afro-estadunidense no qual se falava, a exemplo de James Hatch, em “fracasso parcial dos movimentos pelos direitos civis e do movimento Black Power da década de 1960” (HATCH, 1991, p.26 – tradução nossa)<sup>80</sup>.

Segundo David Krasner (2002), “Novo Negro” foi o termo utilizado por ativistas, artistas e outros estudiosos em um período que Alain Locke (1992) chamou de primeira metade da Renascença Harlem – a era Novo Negro. Expressada em performances, danças, esportes e políticas, o pesquisador afirma que essa identidade manifestaria um paradoxo parecido com o que vimos tematicamente em “O Contraste” e “Mulato”, isto é,

se revelaria como um rompimento com o passado: do rural para o urbano, do ex-escravo para o moderno e ao mesmo tempo como uma incorporação do passado, tanto quanto suas raízes folclóricas eram evidentes mesmo nas mentes mais progressivas” (KRASNER, 2002, p. 4 – tradução nossa)<sup>81</sup>

Para Alain Locke as contradições e dificuldades de se compreender o Novo Negro se justificam pelo fato de o “Velho Negro” ter mantido o sujeito negro pensante na posição de algo sobre o qual se devia sempre discutir, um alguém sempre levado a ver a si mesmo sob a perspectiva de um problema social. O filósofo defende que a marcha atual do desenvolvimento pede por uma reorientação do ponto de vista que ficou enterrado na Guerra Civil e na Reconstrução Estadunidense:

No próprio processo de ser transplantado, o negro está se transformando. A maré da migração negra, para o norte e para a cidade, não deve ser totalmente explicada como uma inundação cega iniciada pela demanda da guerra industrial, mas em termos de uma nova visão de oportunidade, de liberdade econômica, de espírito de apoderar-se, mesmo em face de um

<sup>80</sup> With the partial failure of the Civil Rights Movement and the rise of Black Power groups in the mid-1960s, the black integrationist middle class found itself labeled white, an intolerable position because whites also rejected them (HATCH, 1991, p.26).

<sup>81</sup> The "New Negro" identity would reveal itself as a break from the past: from rural to urban, from ex-slave to modern. At the same time it would show itself as an embodiment of the past, in as much as its folk roots were evident even among the most progressively minded (KRASNER, 2002, p. 4).

pedágio extorsivo e pesado (LOCKE, 1992, p.33 – tradução nossa)<sup>82</sup>.

Produzindo uma diferença positiva em relação ao teatro “sobre nós, por nós, para nós e próximo de nós” de W.E. DuBois, “Mutabilidades Imperceptíveis” parece revisar, interagindo com pensamentos como o de Alain Locke, uma postura política que obteve conquistas inquestionáveis no começo e em meados do século XX mas sofreu mutações que fizeram com que, mais tarde, se articulasse com o processo de “hiperguetização” que na década de 1980 englobou, além do isolamento domiciliar, “outros âmbitos institucionais básicos, desde a escolarização e emprego até os serviços públicos e a representação política” (WACQUANT, 2007, p.47 – tradução nossa)<sup>83</sup>.

Alguns traços da caracterização marginalizada estudada por Loïc Wacquant pode ser visualizada na personagem *The ROBBER*, uma figura sem discurso e sem nome que adentra o apartamento das mulheres e é descrito por Chona da seguinte maneira:

CHARLENE: Once there was uh robber who would come over and rob us regular. He wouldn't come through the window he would use the door. I would let him in. He would walk in n walk uhround. Then he would point tuh stuff. I'd say “help yourself”. We developed us uh relationship. I asked him his name. He didn't answer. I asked him where he comed from. No answers tuh that neither. He didnt have no answers cause he didn't have no speech. Verona said he had that deep jungle air uhbout im that just off thuh boat look tuh his face. Verona she named him she named him “Mokus”. But Mokus whuduhnt his name (PARKS, 1995, p.26).

CHARLENE: Certa vez havia um ladrão que viria nos roubar por várias e várias vezes. Ele não entraria pela janela e sim pela porta. Eu o deixaria entrar. Ele daria um passo para dentro e rondaria tudo em volta. Então apontaria a coisa. E eu diria “fique à vontade”. Nós desenvolvemos um relacionamento. Eu perguntei dele seu nome. Ele não respondeu. Perguntei de onde tinha vindo. Sem resposta para isso também. Ele não tinha resposta porque ele não tinha discurso. Verona disse que ele tinha sobre si aquele profundo ar da selva que só depois de sair do barco costuma olhar pro próprio rosto. Verona ela o batizou ela o batizou “Mokus”. Mas Mokus não era o nome dele (PARKS, 1995, p.26 – tradução nossa).

Batizado por Verona como alguém que, segundo o dicionário de gírias

<sup>82</sup> In the very process of being transplanted, the Negro is becoming transformed. The tide of Negro migration, northward and city-ward, is not to be fully explained as a blind flood started by the demands of war industry but in terms of a new vision of opportunity, of social and economic freedom, of a spirit to seize, even in the face of an extortionate and heavy toll (LOCKE, 1991, p.33).

<sup>83</sup> Por otra parte, la separación forzada de los negros fue más allá de la vivienda, hasta englobar otros ámbitos institucionales básicos, desde la escolarización y el empleo hasta los servicios públicos y la representación política (WACQUANT, 2007, p.47).

urbanas<sup>84</sup>, está em estado depressivo ou em abstinência de álcool, *The ROBBER* representa a nosso ver, um estado de ânimo compartilhado pelas mulheres que desenvolveram com ele esse relacionamento de ajuda mútua. O sentimento sobre O Ladrão de alguma forma estar vinculado a um barco nos remete às cinco personagens da Parte 2 de “Mutabilidades Imperceptíveis”: VIDENTE-PARENTE; VIDENTE-NÓS; VIDENTE- TUBARÃO; VIDENTE-ALMA; VIDENTE-ALÉM MAR.

Por ter escolhido as experiências humanas seus objetos de representação, Suzan-Lori Parks acaba explorando alguns conceitos comuns em outras dramaturgias e obras literárias que lidam com o que há de desafiador nessas experiências. São eles: a subjetivação, os conflitos intrasubjetivos, o onírico, a separação ou o sentimento de separação, a alienação de corpos e discursos, a perda das identidades:

KIN-SEER: I was standin with my toes stuckted in thuh dirt. Nothin in front of me but water. And I was wavin. Wavin. Wavin at my uther me who I could barely see. Over thuh water on thuh uther cliff I could see my uther me but my uther me could not see me. And I was wavin wavin wavin saying gaw gaw gaw gaw eeeeeee-uh.

OVER-SEER: The 2<sup>nd</sup> part comes apart in 2 parts.

SHARK-SEER: But we are not in uh boat!

US-SEER: But we iz.

SOUL-SEER: Gaw gaw gaw gaw eeeeeee – (PARKS, 1995, p.38).

VIDENTE-PARENTE: Eu estava de pé com meus dedos cravados na sujeira. Nada em minha frente além de água. E eu estava acenando. Acenando para o meu outro eu que eu mal conseguia enxergar. Acima da água, na outra falésia eu podia ver meu outro mas o meu outro não conseguia me ver. E eu estava acenando acenando dizendo gaw gaw gaw gaw eeeeeeee-uh

VIDENTE-ALÉM-MAR: A segunda parte vem dividida em duas partes.

VIDENTE-TUBARÃO: Mas nós não estamos em um barco!

VIDENTE-NÓS: Mas nós está.

VIDENTE-ALMA: Gaw gaw gaw gaw eeeee- (PARKS, 1995, p.38 – tradução nossa).

Como o diálogo permite, entendemos que esta parte da peça retrata um sujeito enunciador que, com os pés fincados na areia, em uma praia, está separado de seu outro eu por um mar. Esse sujeito vive em condição de travessia, em um espaço de entremeio que parece estar lidando com o que Jean-Pierre Sarrazac chamou de drama-da-vida:

O espectador olha o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora da sua própria vida. A síntese hegeliana do subjetivo e do objetivo – do lírico e do épico por meio da “personagem atuante” – não se efetua mais e o universo dramático se vê como que partido em dois. De um lado, a vida que segue seu curso; de outro, a personagem,

<sup>84</sup> <http://onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of/mokus>.

praticamente estrangeira a si mesma, que vê essa vida se desenrolando sem poder intervir. (SARRAZAC, 2017, p.71)

As considerações de Sarrazac a respeito do que seria o drama-da-vida corrobora comentários que já fizemos a respeito de o político da poética de Parks distanciar-se em muitos aspectos do político em sua acepção moderna, fundamentado nas noções aristotélicas e hegelianas. Mesmo representando as *personas* que têm sua memória fabricada ou, como argumenta Philip Kolin (2010), “dramatizando o quanto as lembranças negras vem sendo fragmentadas e desconectadas de seu passado” (KOLIN, 2010, p.46 – tradução nossa)<sup>85</sup>, a resistência política de “Mutabilidades Imperceptíveis” só se concretiza quando subjetiva os sentidos do que se entende por fragmentado, de quais forças haveriam nesse passado.

Interpretações de quem essas personagens poderiam estar representando ou deixando de representar não param por aí. Além da alusão ao tráfico de africanos feitos escravos e da travessia pelo Atlântico que deixou vários “Eus” do lado de lá, a condição de enunciação concreta poderia nos fazer pensar a perda de si que o indivíduo contemporâneo enfrenta em vários níveis, ou mesmo a incapacidade de comunicação desse indivíduo com um parente de quem encontra-se separado. O sonho da personagem poderia estar revelando ainda a impossibilidade de interagir com uma pulsão, com um objeto desejado ou mesmo a saudade que ela tem de um estado de vida com o qual não mais se identifica. Ou, se por uma mudança de condição enunciativa, trouxermos a interpretação para o contexto da literatura dramática produzida por escritoras e escritores negros estadunidenses, poderíamos ler o que VIDENTE-PARENTE diz e nos perguntar do quê a literatura afro-estadunidense se distancia quando finca os pés na areia e se deixa limitar por interesse em ser reconhecida como cânone. O sujeito enunciador não seria, neste caso, uma pessoa e sim a literatura mesma.

Os exemplos de interpretação que utilizamos servem apenas para que pensemos a não fixação das personagens em condições que remetem à existência humana. Elas podem ser instituições, emoções, idealizações, papéis sociais que constituem uma identidade. Em suma, as personagens são, como diz Parks, figuras. E por serem “*figures*”, encontram-se, como já comentamos, em processo de “dar-se

---

<sup>85</sup> *Mutabilities* is a black memory/morality play that stages how black recollections of the past have been fragmented and disconnected (KOLIN, 2010, p.46).

conta” de quem são. Jean-Pierre Sarrazac (2017), ao discutir os anos de 1880 como um momento de ruptura na história do drama e estudar as extensões dessa ruptura no modo como ele é criado no tempo presente, também nos chama a atenção para os sinais de novos paradigmas na construção das personagens:

Os teatros moderno e contemporâneo nos incitam a ficar de luto pela personagem *viva*, e até mesmo à personagem em si. Em todo caso, abandonar a personagem autônoma, independente – talvez em proveito de personagens em rede, de personagens em série (SARRAZAC, 2017, p.145).

Em outros pontos de sua explanação, o crítico francês demonstra que oferecer vantagens para personagens em rede implica uma recusa a todo naturalismo que tende a confundir a personagem de teatro com a do romance, e mesmo com a pessoa em si. Em vez disso, nos exemplos que ele cita, o teatro moderno/contemporâneo apresentará personagens sem caráter - como uma junção de peças de todas as espécies; personagens-fantasmas - sem substância, sem qualidades, incapazes de coincidir consigo mesma; personagens “coralizadas” - que ruminam suas vidas interiores e são espectadoras de si mesmas a fim de se colocarem sob questionamento; personagens-recordantes - que convocam à cena o passado e o escrutam sob todos os ângulos; personagens-testemunho - cujo drama é lidar com suas contradições.

O conjunto dessas personagens contemporâneas demonstrará que “a personagem não é mais uma pessoa, no sentido de indivíduo, mas *persona*” (SARRAZAC, 2017, p.185). Como *persona*, a personagem será, em Sarrazac, mais do que a fixidez da fisionomia. Será uma máscara criada, improvisada, passageira, como experimentado pelas personagens neste trecho:

KIN-SEER: Tonight I dream of where I be-camin from. And where I be-camin from duhduhnt look like nowhere like I been.  
SOUL-SEER: The tale of how we *were* when we *were* –  
OVER-SEER: You woke up screaming.  
SHARK-SEER: How we *will* be when we *will* be-  
OVER-SEER: You woke up screaming.  
US-SEER: And how we be, now that we iz.  
ALL: You woke up screaming – you woke me up (PARKS, 1995, p.54 – grifo da autora).

VIDENTE-PARENTE: Esta noite eu sonhei com o lugar de onde vim. E o lugar de onde vim não se parecia em nada com onde eu já estive.  
VIDENTE-ALMA: O conto de como nós *éramos* onde nós *estávamos* -  
VIDENTE- ALÉM-MAR: Você acordou gritando.  
VIDENTE-TUBARÃO: Como nós *seremos* quando nós *estivermos* -  
VIDENTE ALÉM-MAR: Você acordou gritando.  
VIDENTE-NÓS: E como nós somos, agora que nós está.

TODAS: Você acordou gritando – você me acordou (PARKS, 1995, p.54-tradução nossa – grifos da autora).

Com as lentes de Sarrazac (2017) sobre o canto das personagens de “Terceiro Reino”, podemos dizer que ele manifesta o que o estudioso chamou de “primeiro sintoma da impessoalidade da personagem: a estranheza radical para com os outros e para consigo” (SARRAZAC, 2017, p. 186). Por outro lado, e de modo contrário à despersonalização que arrasta consigo a abstração e a vacuidade total da personagem, a impessoalização cria uma personagem aberta a todos os papéis, a todas as possibilidades da condição humana e ao espaço de enunciação dessa condição.

Em *Open House* (Visitação), terceira parte de “Mutabilidades”, lidamos com um fragmento que se alterna entre sonho e realidade. As cenas em que a personagem central, Aretha Saxon, está desperta, falam de uma data de expiração: 19 de junho de 1965. Por não servir mais para os serviços que vinha prestando, a data marca o dia em que ela terá que deixar a casa onde mora. Durante a preparação para um evento no qual a casa fica exposta para venda, Aretha interage apenas com *Miss Faith* (Senhorita Fé):

ARETHA: Thup. Thuuuuuppp! [...] “The Lord stood over the sickness bed toweling himself off and spake thusly: ‘Charles, tell me why is it that you...’” Thuuuup “Charles” uhgain. Thup. Wonder why he calls her “Charles”, Miss Faith?

MISS FAITH: Open! She is named what her name is. She was given that name by him. The book says your Charles is dead. Sorry. The power of the book lies in its contents. Example: The book has let us know for quite some time that you expire 19-6-65, do you not, Mrs. Saxon (PARKS, 1995, p.47).

ARETHA: Thup. Thuuuuuppp! [...] “O Senhor ficou de pé sobre sua cama doente enxugando-se com a toalha e disse assim: ‘Charles me diga por que é que você...’” Thuuuuuup “Charles” de novo. Thup. Me pergunto porque ele a chama de “Charles”, Senhorita Faith?

SENHORITA FÉ: Abra! Ela é chamada pelo nome que tem. Foi ele quem deu a ela esse nome. O livro diz que seu Charles está morto. Desculpa. Ele não volta nunca mais. Desculpa. O poder do livro reside em seu conteúdo. Seu conteúdo é fato. Por exemplo: O livro nos deu a saber por um bom tempo que você expira em 19/06/65, não é isso, Sra Saxon (PARKS, 1995, p.47).

Senhorita Fé atua como uma representante da lei e da fé. Orientando-se por um livro vermelho, ela pede que Aretha conte os metros de cada cômodo a fim de planejar quantas pessoas poderão participar da exposição da casa. Uma pesquisa sobre o que o ano de 1965 representou para a luta pelos direitos civis trouxe a informação de que foi neste ano que ocorreu a conquista do Direito ao Voto

e o Direito de cidadãos negros se candidatarem a cargos políticos.

A despeito da influência dos Estados Unidos sobre os conflitos na República Dominicana e no Vietnã durante seu mandato, o presidente Lyndon Johnson - em parceria com Marthin Luther King Jr e outros representantes antissegregacionistas - conquistou direitos que possibilitaram o aumento de candidaturas, a participação de eleitores negros no sul dos Estados Unidos e a liberdade de frequentarem os mesmos espaços sociais que os brancos. O contexto alusivo torna interessante o nome da personagem ser Senhorita Fé e ser ela aquela que cria a emenda solicitada pelos seus interlocutores. Nota-se a clara associação da Constituição com a Religião - prática comum na cultura estadunidense devido à formação do país ter se dado com a participação dos puritanos como primeiros colonos a bordo do Mayflower - assim como também refletimos sobre a relação entre Movimentos Sociais e alguns líderes que também eram comprometidos com a Igreja Pentecostal.

Ao final da mini-fábula, Anglor e Blanca aparecem na casa de Aretha como possíveis compradores. Curiosamente, afirmam que reconhecem Aretha de algum lugar – o que confirma que talvez eles não fossem somente objeto de seus sonhos - e insistem para que ela more com eles e os sirva na educação de seus filhos. Porém, quando notam que ela não tem mais dentes (o que seria sinal de velhice mas na verdade os dentes foram extraídos), mudam de ideia e exigem que *Miss Faith* elabore uma emenda que liberte Aretha:

BLANCA: She's toothless.

ANGLOR: Not a good example for the breed. Make the amendment.

ARETHA: Miss Faith? Make uh uhmendment. Charles waitin -

MISS FAITH: Charles is dead! Never to return. Thus says the -

ARETHA: Buchenwald! Buchenwald!

MISS FAITH: An amendment.

ARETHA: Nine millions just disappeared! That uh fact!

BLANCA: Six millions. Six! Miss Faith? The amendment! I would like another child. I would like to get started! (PARKS, 1995, p.52)

BLANCA: Ela não tem dentes.

ANGLOR: Não é um bom exemplo para sua cria. Faça a emenda.

ARETHA: Senhorita Faith? Faça a emenda. Charles está esperando.

SENHORITA FÉ: Charles está morto. Pra não mais voltar. Assim diz o -

ARETHA: Campo de concentração! Campo de concentração!

SENHORITA FÉ: Uma emenda.

ARETHA: Nove milhões desapareceram! Isso é fato!

BLANCA: Seis milhões. Seis! Senhorita Faith? A emenda! Eu gostaria de ter outro filho. Eu gostaria de começar logo! (PARKS, 1995, p.52-tradução nossa)

A discussão pouco produtiva acerca do número de africanos desaparecidos/mortos por motivo de escravidão não poderia ofuscar a referência feita à criação de emendas constitucionais que tiram os africanos e seus descendentes de um regime escravagista para inseri-los, séculos mais tarde, em uma realidade de gueto “que se decide em grande medida – se impõe, a rigor - desde afora, dado que seus residentes estão cada vez mais desprovidos de meios de produzir suas próprias identidades coletivas e individuais” (WACQUANT, 2007, p.42- tradução nossa)<sup>86</sup>.

Um outro conflito que nos faz visualizar o ser negro ligado à perda de si ou ao não-ser negro, como se preferir, encontra-se na parte 05 da peça. Trata-se do drama de uma família cujo pai se alista no serviço militar e passa anos fora de casa, gerando um filho a cada ano de visita feita por sua esposa. Ao voltar para casa definitivamente, ele percebe que sua mulher está cega e seus filhos crescidos. Embora pareça desapontado com a cegueira da esposa, ele logo esquece de tudo o que perdeu de viver com sua família e fala orgulhosamente da honraria recebida no quartel:

MR.SERGEANT SMITH: I got my Distinction. See? Here are my medals here is my name. They let me be uh Mister. Mr.Smith's got his bars!  
 MRS.SMITH: Distinction? Waas uh Distinction?  
 BUFFY: You promised me a Chinese Doll.  
 MR.SERGEANT SMITH: Uh Distinction's when one's set uupart. Uh Distinction's when they give ya bars. Got my bars! See?  
 MRS.SMITH: Lemmie feel.  
 MR.SERGEANT SMITH: I saved uh life! Caught uh man as he was falling out thuh sky! (PARKS, 1995, p.70).

SENHOR SARGENTO SMITH: Eu consegui minha Distinção. Vê? Aqui estão minhas medalhas e aqui está meu nome. Eles me deixaram ser um Mister. Senhor Smith conseguiu suas barras.  
 SENHORA SMITH: Distinção? O que é uma distinção?  
 BUFFY: Você me prometeu uma boneca chinesa!  
 SENHOR SARGENTO SMITH: Uma Distinção é quando você é separado dos demais. Uma Distinção é quando eles te dão barras. Ganhei barras! Vê?  
 SENHORA SMITH: Me deixe sentir.  
 SENHOR SARGENTO SMITH: Eu salvei uma vida. Eu segurei um homem enquanto ele caía do céu! (PARKS, 1995, p.70 – tradução nossa).

Essa parte da peça abre espaço para se discutir a “distinção” almejada por todo cidadão negro, em especial aquele que presta serviços militares e guerreira

---

<sup>86</sup> la realidad del gueto como un lugar físico, social y simbólico en la sociedad norteamericana se decide en gran medida -se impone, en rigor- desde afuera, dado que sus residentes están cada vez más desposeídos de los medios de producir sus propias identidades colectivas e individuales (WACQUANT, 2007, p.42).

em favor de seu país. Esse tema é relevante para a arte que protesta porque, embora a contribuição de soldados negros nas guerras e em serviços militares ao longo da história tenha sido determinante para as conquistas estadunidenses, eles ainda sofreram os estigmas da segregação racial ao serem, por exemplo, linchados tão logo retornaram do serviço durante a I Guerra.

A peça *Mine Eyes have seen*, escrita por Alice Moore Dunbar-Nelson em 1918, trata desse tema “ao levantar a questão de se um soldado negro que fez parte de um exército segregado na Primeira Guerra Mundial deveria ser fiel a uma nação que lhe recusa aceitação social em casa” (HILL;BARNET, 2009, p.405-406 – tradução nossa)<sup>87</sup>. Com potencialidade de nos fazer pensar que os *puns* com a palavra *mine* em “Gregos (ou Lesmas) poderiam ter se inspirado no seu título e historicamente se reunido com outros dramas, dentre os quais o vencedor do Pulitzer *A Soldier’s play*, de Charles Fuller, para tratar da segregação dentro e fora do serviço militar. Mais do que a busca por reconhecimento, a violência sofrida por militares negros e as consequências do afastamento que do soldado em relação à sua família é ainda algo que precisa ser debatido por negros e não-negros.

O desejo de Distinção, com D maiúsculo, que manteve o Senhor Sargento Smith em serviço mesmo depois de sua liberação, rende discussões acerca das relações entre o processo de descoberta a que estão abertas as personagens parksianas e uma noção de identidade que, alternativamente, não se deixe prender pelos limites genéticos e geográficos. Dentre as leituras que podem enriquecer nossa reflexão está uma identidade que Giorgio Agamben chama de “*whatever being*”. Podendo ser traduzida livremente como um “ser que tanto faz” ou um “ser qualquer-coisa”, Gabriela Novati (2013) explica que essa proposta, pensada pelo autor como ruptura no seio do debate entre identidade e política de identidade, trata muito mais do “ser, de um modo que sempre importe” do que do “ser, não importa como”. Em um diálogo com seu filho mais novo e em monólogo posterior a ele, o Senhor Sargento Smith parece ter se percebido não como alguém importante, mas como alguém que adere ao segundo modelo:

**G.**

Always wanted to do me somethin noble. Somethin better than what I deserved — just somethin noble. Uh little bit uh noble somethin. Like

---

<sup>87</sup> In her play *Mine Eyes Have Seen* (1918), Alice Dunbar-Nelson raises the question as to whether a black soldier who fought in a segregated military in World War I should be loyal to a nation that denies him social acceptance at home (HILL; BARNET, 2009, p. 405-406).

what they did in thuh olden days. Like in the olden days in olden wars. Time for noble seems past. Time for something noble was yesterday. There usedta be uh overlap of four hours. Hours in four when I'd say "today" and today it'd be. Them four hours usta happen together, now, they scatters theirselves all throughout thuh day. Usedta be uh flap tuh slip through. Flaps gone shut. I saw that boy fallin out thuh sky. On fire. Thought he was a star. Uh star that died years uhgo but was givin us light through thuh flap. Made uh wish. Opened my arms – was wishing for my whole family. He fell on me. They say he was flying too close to thuh sun. They say I caught him but he fell. On me. They gived me a Distinction. They set me apart. They say I caught him but he fell. He fell on me. I broked his fall. I saved his life. I ain't seen him since. No, boy – Duffy – uh – Muffy, Buffy, no, we ain't even turtles. Huh. We'se slugs. Slugs. Slugs.

*(Airplane sounds rise up)*

(PARKS, 1995, p.71).

G.

SENHOR SARGENTO SMITH: Sempre quis fazer algo nobre. Não algo melhor do que eu merecesse – apenas algo nobre. Um pouquinho de alguma coisa nobre. Como eles fizeram nos velhos dias dourados. Como nos velhos dias em guerras velhas. O tempo para os nobres parece passado. O tempo para algo nobre foi o ontem. Costumava haver uma sobreposição de quatro horas. Horas em quatro quando eu dissesse "hoje" e hoje seria. Estas quatro horas costumavam acontecer juntas, agora, elas se dispersam e espalham-se num dia. Costumava ser uma aba na qual escorregávamos. As abas se fecharam. Eu vi aquele menino caindo do céu. Em fogo. Pensei que ele fosse uma estrela. Uma estrela que tivesse morrido anos atrás mas agora estava dando pra nós uma luz através da aba. Fiz um pedido. Abri meus braços – estava desejando minha família. Ele caiu encima de mim. Dizem que ele estava voando muito perto do sol. Dizem que eu o agarrei mas ele caiu. Sobre mim. Eles me deram uma Distinção. Eles me separaram. Eles dizem que eu o apanhei mas ele caiu. Ele caiu sobre mim. Eu suavizei sua queda. Eu salvei sua vida. Eu não o vi mais desde então. Não, menino – Duffy – uh – Muffy, Buffy, não, nós não somos sequer tartarugas. Huh. Nós somos lesmas. Lesmas. Lesmas.

*(Sons de avião se intensificam)*

(PARKS, 1995, p.71 – tradução nossa).

Observar a construção da personagem Senhor Sargento Smith a partir da perspectiva do "ser de um modo que sempre importe" implicaria notar seu desejo pela Distinção como um movimento que o transportaria não para um outro lugar e posição mas na direção do conhecimento de sua indistinção - atributo daqueles que tomam parte em não-lugares criados dentro dos ambientes bio-virtuais e dos sistemas de poder biopolíticos. Sargento Smith, antes convencido da importância de receber uma Distinção, se encontra ao final da peça com uma reflexão também feita pela estudiosa Madeleine Adamson (1984) e pelo ativista Storckely Carmichael (1967): ambos perceberam a lentidão das conquistas da população afro-estadunidense perante a supremacia branca dos Estados Unidos e é ao som crescente de um motor de avião que a peça se encerra.

Para aprofundar nossa investigação de como a poética de Suzan-Lori Parks constrói as relações entre *personas* quando as condições de produção de suas peças instigam um posicionamento político da arte afro-estadunidense e quando a literatura dramática contemporânea, em resposta à crise das identidades e incertezas de sua época, retira da fábula e do *ethos* o lugar de destaque que ambos vinham recebendo tradicionalmente, iniciarei meus comentários acerca da última peça que participou dessa discussão: “A Peça América” (1990-1993).

### 3.2 THE AMERICA PLAY (1990-1993)

As discussões que compõem a segunda parte deste capítulo foram construídas a partir da análise que fizemos de “A Peça América”, escrita por Suzan-Lori Parks entre 1990 e 1993. Segundo Raphaëlle Tchamitchan, ela ficou conhecida como uma *Lincoln Play* por “colocar em cena um personagem negro que se disfarça de Abraham Lincoln, o décimo-sexto presidente dos Estados Unidos, e transformá-lo em uma atração de feira” (TCHAMITCHAN, 2018, p.5). Por termos interesse nas implicações políticas desse gesto que se faz poético e nas implicações poéticas desse gesto que se faz político, começamos nossas reflexões pelo contexto não-ficcional no qual a peça se dá.

Sharon Friedman (2018) descreve a década de 1990 como um período marcado pelo *frenesi* midiático e por “guerras culturais” que fizeram com que muitos artistas assumissem as experiências relacionadas à identidade política, ao multiculturalismo, ao racismo, ao sexismo e à homofobia como temas de trabalho. Ela complementa que com isso o espaço do teatro se tornou “uma arena para expressar diversos conflitos, projetando uma política democrática mais humana e igualitária” (FRIEDMAN, 2018, p. 37 – tradução nossa)<sup>88</sup>.

Um outro aspecto do diálogo entre o drama e a vida social dos anos 90 é considerado por Cheryl Black (2018) como o momento em que o pensamento estadunidense “assumiu o manto do questionamento em relação ao Sonho Americano e às ramificações dessa mitologia de sucesso particularmente para homens” (BLACK, 2018, p.64 – tradução nossa)<sup>89</sup>. As observações das duas

---

<sup>88</sup> The theatre provided an arena for expressing these conflicts, offering an alternate reality for envisioning transformation and projecting a more humane and equitable democratic polity (FRIEDMAN, 2018, p.37).

<sup>89</sup> took on the mantle of questioning the American Dream and the ramifications of this multifaceted mythology of success particularly for men (BLACK, 2018, p.64).

pesquisadoras corroboram nossa sugestão de que as cerca de oito peças produzidas por Suzan-Lori Parks naquela década poderiam de alguma forma estar se comunicando com seu contexto sociopolítico.

A montagem cênica de “A Peça América” foi exibida em fevereiro de 1994, no Teatro Público Joseph Papp, como co-produção do Festival Shakespeare de Nova Iorque em parceria com os Teatros *Yale Repertory* e *Theatre for a New Audience*. Outras produções da peça passaram a ser realizadas desde então, com destaque para aquelas de 2006 no Teatro *Boston Court Pasadena* – Califórnia. Elas contribuíram para que muitos pesquisadores e críticos concordassem entre si na conclusão de que “A Peça América” lida com a reinvenção da história pelo teatro, aproveitando-se dos buracos deixados por essa História e da corporificação das vozes de um passado tido até então como fantasmagórico (TCHAMICHAN, 2018; FULEIHAN, 2017; HOLDER, 2007).

Por parodiar um Abraham Lincoln registrado na memória coletiva do povo estadunidense e “problematizar a noção de unidade que o ex-presidente prometeu às custas da exclusão de uma parte da população” (TCHAMITCHIAN, 2018, p.25), procuramos estabelecer relações da peça com as lutas sociais por meio de discussões acerca da proposta de descentralização de narrativas históricas e tendo em conta como os conflitos provenientes desse processo são tratados poeticamente.

### 3.2.1 Sinopse e Conteúdo Temático sugerido

*Lesser Known* (“Menos conhecido”, em tradução livre) é um coveiro que nutre grande admiração pelo ex-presidente estadunidense Abraham Lincoln. Obcecado pelo “pai fundador” e pela semelhança que muitos dizem existir entre eles, abandona sua esposa Lucy e o filho de cinco anos, Brazil, para viajar para o Oeste e se tornar *The Foundling Father* (Algo equivalente a “O Pai-abandonado” ou “Pai-Órfão”, em português). Chegando em seu destino, o Menos Conhecido ganha a vida reencenando o assassinato de Abraham Lincoln e anos depois é dado como morto fazendo com que seu corpo seja procurado por sua esposa e filho. A então viúva se esforça para ouvir o espírito do marido em busca de pistas de onde ele possa estar e Brazil escava o Grande Buraco onde eram feitas as apresentações do pai a fim de resgatar objetos que faziam parte da reencenação do assassinato de

---

Lincoln. Ao fim da fábula, os objetos do *Foudling Father* são expostos em um grande Mural das Maravilhas aberto a visitas organizadas por seu filho e Lucy.

Para orientar o nosso olhar enquanto estivéssemos lidando com a estrutura do texto, com os recursos estéticos que o compõem e com a construção de suas personagens dramáticas, escolhemos como temas norteadores três conceitos presentes tanto nos conflitos levantados pela peça poeticamente quanto na teoria das ações coletivas politicamente. São eles: representatividade, historicidade e subjetivação. No que concerne o drama que analisamos, nossas leituras preliminares mostraram que ele também poderia tratar de temas que conectam indivíduos com uma herança histórica e cultural que os atrai para o sonho do que gostariam de ser e os distancia de quem ontologicamente são, problematizando as duas posições.

### 3.2.2 Exposição Analítica

Em um primeiro momento, o título “*The America Play*” orientou nossa compreensão na direção de uma obviedade, qual seja: o leitor/espectador vai interagir com uma peça sobre a América. No entanto, em leitura mais detalhada da fábula, refletimos que o termo “peça” mencionado nele não estava se referindo somente ao texto dramático em primeiro plano, mas também à encenação que a personagem central, o sócio negro de Abraham Lincoln, chamado na peça de *Lesser Known*, realiza dentro de um contexto que já é ficcional em si. Essa reflexão se fez importante para nossa análise porque contribuiu para que entendêssemos a “América” do título muito mais como uma concepção de mundo representado do que como um conteúdo da fábula.

Uma vez que seu enredo expõe a natureza fabricada da concepção americana de mundo e produz esse sentido pela parodização que um homem negro faz da figura de Abraham Lincoln, tomamos a liberdade de supor que “A Peça América” lida com valores tipicamente estadunidenses de modo que eles sejam debatidos a partir de uma perspectiva não-hegemônica. Como suporte para nossas suposições, procuramos alguns estudos sobre a peça que, assim como o fez Haïke Frank, confirmassem que ela “põe em cena um Abraham Lincoln com características

negras para perturbar e desafiar o mito branco-definidor de Lincoln” (FRANK, 2002, p.1 – tradução nossa)<sup>90</sup>.

Além do estudo de Raphaelle Tchamitchan, já mencionado, encontramos o de Jennifer Larson, Rachel Naor, Nicole Persley e outros pesquisadores brancos e negros que reconhecem nos elementos da poética de Suzan-Lori Parks uma possibilidade de leitura de mundo que se faz a partir das margens e não do centro. A apropriação da figura do Pai Fundador pelo *Lesser Known* (que doravante chamaremos de Menos Conhecido) representa para nós um veículo de contato entre dois mundos conflitantes que, por meio de incorporações e intertextualidades, convivem de forma aparentemente pacífica.

Um exemplo desse convívio aparentemente pacífico pode ser dado pelo trocadilho entre *Founding Father* (Pai Fundador) e *Foundling Father* (Pai-Abandonado). Ao produzir um efeito de sentido que evidencia o tom crítico da peça, ele demonstra que a paródia e a intertextualidade podem converter-se em uma maneira criativa de revisitar e reconfigurar figuras nacionais, literaturas renomadas e acontecimentos históricos sem se desfazer completamente deles. Em estudo sobre o processo de escrita de Suzan-Lori Parks, Jennifer Larson comenta que,

mesmo quando Parks empresta temas e personagens de Nathaniel Hawthorne, Harriet Jacobs, William Faulkner, ela não se desfaz dos textos desses autores; em vez disso ela constrói sobre eles um novo texto e através desses novos textos, nós revemos os velhos. Cada re-visão cria um novo texto que está conectado e ao mesmo tempo é distinto dos textos revisados. Essa estética poderia ser chamada de (re)visionária porque é tanto um ver novamente quanto uma visão totalmente nova (LARSON, 2012, p.03-04 – tradução nossa)<sup>91</sup>.

Por ser comum que o pensamento reacionário utilize o revisionismo como estratégia de negação e invalidação da história de grupos minoritários em nome de seus próprios interesses, chamar a poética de Parks de revisionária, ao nosso ver, a salvaguarda da possível interpretação de que ela poderia ser revisionista no sentido reacionário que acabamos de expor.

Além da reflexão de Larson, notamos que o próprio texto foi estruturado

---

<sup>90</sup> In *The America Play*, Parks does this by staging a black Abraham Lincoln look-alike who disturbs and challenges the white-defined Lincoln myth that plays an essential part in American history and modern American identity construction (FRANK, 2002, p.1).

<sup>91</sup> Even when she borrows themes or characters from Nathaniel Hawthorne, Harriet Jacobs, William Faulkner, she does not tear this authors' texts apart; instead she builds on them, using them as foundations for a new text. And through these new texts , we see the old texts again. Each re-vision creates a new text that connects to, yet remains distinct from the revised text. Such an aesthetic is best called (re)visionary because it is both a seeing again and a whole new seeing (LARSON, 2012, p.3-4).

de modo a esclarecer que a paródia aplicada à História, as Leis e aos Eventos Artísticos estadunidenses não é feita com a finalidade de recusá-los, mas de orná-los com outras perspectivas e contextos. Em trecho que pertence a uma longa fala enunciada pelo Menos Conhecido, podemos ver que a peça atribui uma interpretação particular para a fatídica noite na qual Lincoln foi assassinado:

A wink to Mr. Lincolns pasteboard cutout. (*Winks at Lincoln's pasteboard cutout*)

(*Rest*)

It would be helpful to our story if when The Great Man died in death he were to meet the Lesser Known. It would be helpful to our story if, say, the Lesser Known were summoned to Big Town by the Great Mans wife: "Emergency oh, Emergency, please put the Great Man in the ground (they say the Great Mans wife was given to hysterics: one young son dead others sickly: even the Great Man couldnt save them: a war on then off and surrendered to: "Play Dixie I always liked that song": the brother against the brother: a new nation all conceived and ready to be hatched: the Great Man takes to guffawing guffawing at thin jokes in bad plays: "You sockdologizing olg man-trap!" haw haw haw because he wants so very badly to laugh at something and one moment guffawing and the next moment the Great Man is gunned down. In his rocker: "Useless Useless". And there were bills to pay.)"Emergency, oh Emergency pease put the Great Man in the ground."

(*Rest*)

(PARKS, 1995, p.160).

Uma piscadela para o cartaz de papelão do Sr. Lincoln. (*Ele pisca para o cartaz de papelão*)

(*Transição*)

Seria de grande ajuda para nossa história se quando o Grande Homem morresse em morte ele pudesse se encontrar com o Menos Conhecido. Seria proveitoso para nossa história, se, digamos, o Menos Conhecido fosse convocado para a Cidade Grande pela esposa do Grande Homem: "Emergência oh, emergência, por favor, coloque o Grande Homem no chão" (Dizem que a mulher do Grande Homem ficou histérica: um filho jovem morto outros adoentados: nem o Grande Homem poderia salvá-los: uma guerra sobre eles tirou e rendeu ao: "Toque *Dixie* eu sempre gostei dessa música": o irmão contra o irmão: uma nova nação que todos conceberam e pronta para nascer: O Grande Homem começa a gargalhar gargalhar de piadas fracas em peças ruins: "Você sua manipuladora de homens velhos!" Haw haw haw porque ele quer tanto rir de algo que em um momento está gargalhando e no momento seguinte o Grande Homem está baleado no chão. Em sua cadeira de balanço. "Inútil Inútil" E haviam contas a pagar. "Emergência, oh emergência por favor coloque o Grande Homem no chão".

(*Transição*)

(PARKS, 1995, p.160 – tradução nossa).

Longe de ser uma prática revisionista, vemos que a narrativa da personagem mantém a história oficial e, embora não apareça no trecho que expomos, a dramaturga referencia os eventos e expressões utilizados oficialmente por meio de nota de rodapé na peça impressa. São as notas de rodapé que informam, por exemplo, que "Emergência, emergência coloquem o presidente no

chão” foram as possíveis palavras de Mary Todd Lincoln logo após os disparos que mataram seu marido; que “*Dixie*” foi uma música pedida por Lincoln para que as tropas tocassem ao final da Guerra Civil e que “Inútil, Inútil” foram as últimas palavras do ator e assassino John Wilkes Booth antes de atirar contra si mesmo.

Começar nossa discussão ressaltando que a poética de “A peça América” não consiste em um revisionismo histórico é importante para situar sua autora em relação a um pensamento político e cultural que por muito tempo defendeu a identidade negra usando a mesma “indiferença ao diferente” praticada pela hegemonia branca. Deborah Geis argumenta que, diante dessa tendência, Parks, assim como fez Adrienne Kennedy,

resiste à voz política dos dramaturgos que defendiam uma Arte Negra unificada (LeRoi Jones/Amiri Baraka, Ed Bullins) em favor de uma abordagem mais visual e poética, mais pessoal (e alguns podem acrescentar mais feminista) para visualizar a história de modo novo (GEIS, 2008, p.8 – tradução nossa)<sup>92</sup>.

Pensando então, na poética de Parks como um realismo que não estaciona na imitação de uma realidade ou inverte a ordem dos fatos e relações de poder para corrigi-las e sim para desafiá-las a se mostrar, olhamos para “A Peça América” como uma proposta de descentralização de figuras e valores hegemônicos que passa pela releitura da História enquanto simulação e pela reflexão sobre os impactos da historicidade e da representatividade política na subjetividade de quem vivencia cotidianamente os desafios abraçados como bandeira nas lutas étnico-raciais dos Estados Unidos.

### 3.2.3 Organização e Estruturação Textual

Por sua irônica diferença se estabelecer no próprio âmago da semelhança, “A Peça América” parece inspirar-se em um estilo de paródia cuja “forma intertextual constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1991, p.95). Ao dividir-se em dois atos – “O ato Lincoln” e “Mural das maravilhas” – ela começa com três enunciados sintaticamente invertidos (também conhecidos como “quiasmos”) e nos provoca a sensação de que o personagem-ator está fazendo uma projeção de narrativas enigmáticas que não só nos pareceram completamente

---

<sup>92</sup> Resists the direct political voice of Black Arts playwrights (LeRoi Jones/ Amiri Baraka, Ed Bullins) in favor of a more visual and poetic, more personal (and, one might argue, feminist approach) to seeing history anew (GEIS, 2008, p.8).

desconhecidas como pareceram, em um primeiro momento, alheias ao próprio enunciador:

**ACT ONE: LINCOLN ACT**

*A great hole. In the middle of nowhere. The hole is an exact replica of the Great Hole of History.*

THE FOUNDLING FATHER AS ABRAHAM LINCOLN: “To stop too fearful  
and too faint to go”

(Rest)

“He digged the hole and the whole held him”

(Rest)

“I cannot dig, to beg I am ashamed”

(Rest)

“He went to the theatre but home went she”

(Rest) (PARKS, 1995, p.159).

**ATO UM: ATO LINCOLN**

*Um grande buraco. No meio do nada. O buraco é uma cópia perfeita do Grande Buraco da História.*

O PAI-ABANDONADO COMO ABRAHAM LINCOLN: “Para parar medroso  
demais e debilitado demais para seguir”

(Respira)

“Ele cavou o buraco e o buraco o engoliu”

(Respira)

“ Eu não posso cavar, de mendigar tenho vergonha”

(Respira)

“Ele foi para o teatro mas para casa ela foi”

(Respira) (PARKS, 1995, p.159 – tradução nossa).

Em busca de explicações objetivas para nossa sensação de *nonsense*, encontramos comentários de Rachel Naor, a respeito de os quiasmos serem uma forma de o *Foundling Father* – doravante Pai-Abandonado - “apresentar os ambientes dentro dos quais ele situa seu antigo eu enquanto coveiro e o seu eu idealizado como O Grande Homem” (NAOR, 2008, p.99 – tradução nossa)<sup>93</sup>. Ao repetir nossa leitura com atenção ao que a pesquisadora havia comentado, compreendemos então que, conforme os quiasmos descrevem: a personagem fantasiada se encontrava em um buraco que não conseguia mais cavar, que o ex-presidente (mencionado como O Grande Homem) estava no teatro para o qual a esposa do seu sócia não o tinha acompanhado e que, talvez por conta de um enfraquecimento de ordem física, o Menos Conhecido já não se sentia apto para continuar o trabalho de coveiro, restando sua dedicação a ser cover do seu presidente admirado.

---

<sup>93</sup> He, in effect, introduces the environs within which he can situate, even as he differentiates, his thematically heterogeneously supplemented trace chiasmus about his former self as the Lesser Known, the gravedigger, and the Lesser Known’s idealized self as the Great Man (NAOR, 2008, p.99).

Como comentado por meio de Rachel Naor, de fato a maneira como os quiasmos estão dispostos no começo e no meio do Ato Um antecipa informações sobre os espaços e papéis sociais ocupados pela personagem. O primeiro efeito do quiasmo na ação dramática é o de que, parcialmente desconectado de seus dois eus, o Pai-Abandonado comunica suas experiências ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, afetando a unidade do discurso dramático.

THE FOUNDLING FATHER AS ABRAHAM LINCOLN:

There was a man who was told that he bore a strong resemblance to Abraham Lincoln. He was tall and thinly built just like the Great Man. His hands and feet were large as the Great Mans were large. The Lesser Known had several beards which he carried around in a box. Were as authentic as he was, so to speak. His beard box was of cherry wood and lined with purple velvet. He had the initials "A.L." tooled in gold on the lid.

(Rest)

(PARKS, 1995, p.159-160).

This is my fancy beard. Yellow. Mr. Lincoln was dark so I don't wear it much. If you deviate too much they wont get their pleasure. Thats my experience. Some inconsistencies are perpetuatable because theyre good for business. But not yellow beard.

(Rest) (PARKS, 1995, p.163).

O PAI-ABANDONADO COMO ABRAHAM LINCOLN:

Certa vez havia um homem que diziam ter uma profunda semelhança com Abraham Lincoln. Ele era alto e finamente esbelto tal como o Grande Homem. Suas mãos e pés eram grandes como eram grandes os do Grande Homem. O Menos Conhecido tinha várias barbas que carregava consigo dentro de uma caixa. Eram tão autênticas quanto ele era, por assim dizer. Sua caixa de barbas era de madeira cerejeira e alinhada com veludo roxo. Ele tinha as iniciais "A.L." moldado em ouro na tampa.

(Respira) (PARKS, 1995, p.159-160 – tradução nossa)

Esta é minha barba extravagante. Amarela. A do senhor Lincoln era escura então não a uso muito. Se você se desvia demais eles não terão o prazer. Essa é minha experiência. Algumas inconsistências são perpetuáveis porque são boas para os negócios. Exceto a barba amarela.

(Respira) (PARKS, 1995, p.163 – tradução nossa).

A distinção entre os dois eus que em todo o Ato Um exclui a presença de um "Tu", alertou nossa leitura para uma revisão dos impactos que a semelhança entre o Menos Conhecido e o ex-presidente, declarada por terceiros, exerceu sobre a vida de quem com ele interagia até aquele momento. Estamos nos referindo à sua família nas pessoas de Lucy e Brazil.

Como nos cabe neste item tratar apenas desses impactos na organização das partes da peça, podemos dizer que eles são representados pelos ecos dos disparos da pistola utilizada no Ato Um, que trata da reencenação do assassinato de Abraham Lincoln, adentrando e compondo as cenas do Ato Dois:

- A. Big Bang
- B. Echo
- C. Archeology
- D. Echo
- E. Spadework
- F. Echo
- G. The Great Beyond (PARKS, 1995, p.158).

No drama, no tempo e no espaço da família do Menos Conhecido, esses ecos serão como vestígios de um evento histórico que também influenciou o vínculo entre os dois atos. Daí O *Big Bang* ser interpretado por nós como o estrondo do tiro que, conforme depois se revela, foi dado contra o artista imitador; a “Arqueologia” ser uma referência à escavação de Brazil em busca do corpo e dos pertences do pai; a parte *Spadework* (“Trabalho de Pá” ou “Trabalho Preliminar”) ser a profissão que o filho acaba herdando de seu pai; e o “Grande Além” se referir ao destino desconhecido que se apresenta a Brazil depois que ele expõe os pertences de seu pai em um Grande Mural das Maravilhas:

(Rest)

To my right: our newest Wonder: One of thuh greats Hissself! Note: thuh body sitting propped upright in our great Hole. Note the large mouth opened wide. Note the top hat and frock coat, just like the greats. Note the death wound: thuh great black hole – thuh great black hole in thuh great head. – And how this great head is bleeding. – Note: thuh last words: - And thuh last breaths. – And how the nation mourns –

(Takes his leave)

(PARKS, 1995,p.199).

(Respira)

A minha direita: nossa mais nova Maravilha: Uma das maiores em pessoa! Notem: o corpo sentado apoiado na vertical em nosso grande Buraco. Notem a grande boca bem aberta. Notem o chapéu e o fraque, igualzinho aos dos grandes. Notem o ferimento que o matou: um grande e negro buraco – o grande buraco negro na grande cabeça. – E como a grande cabeça está sangrando. – Notem: as últimas palavras: - E os últimos suspiros. – E como a nação lamenta –

(Retira-se do local)

(PARKS, 1995,p.199 – tradução nossa).

“O Grande Além”, portanto, encerra a estrutura da peça que foi afetada também pelo conflito da desapropriação de si como herança cultural das gerações mais jovens. Deslocando-se de sua região familiar, Brazil começa seu “trabalho de pá” buscando pelo corpo e pertences de seu pai. Mas ao chegar no Grande Buraco que lhe era desconhecido, ele faz questão de anunciar-se como não pertencente àquela região geográfica e ciente de que seu pai o abandonou à própria sorte:

LUCY: Helloooo! - . Helooooo!

BRAZIL

LUCY

BRAZIL: [We're from out East. We're not from these parts.

(Rest)

My foe-father, her husband, my Daddy, her mate, her man, my Pa come out here. Out West.

(Rest)

Left his family behind. Back East. His Lucy and his child. He waved "Goodbye". Left us tuh carry on. I was only 5.

(Rest)] (PARKS, 1995, p.178-179).

Lucy: Oláaaaaa – Oláaaaaa!

BRAZIL

LUCY

BRAZIL: [Nós somos do Leste. Nós não somos destas bandas.

(Respira)

Meu falso-pai, seu esposo, meu Papai, seu parceiro, seu homem, meu pai venha aqui. Pro Oeste.

(Respira)

Deixou sua família pra trás. No Leste. Sua Lucy e sua criança. Ele acenou "Adeus". Nos abandonou à própria sorte. Eu só tinha cinco anos.

(Respira)] (PARKS, 1995, p.178-179 – tradução nossa).

O fato de o nome das personagens Lucy e Brazil serem escritos sem os dois pontos seguidos nesse trecho, sugere para a cena um intervalo silencioso que contempla espaços vazios do Grande Buraco, onde somente as duas personagens se encontram. Essa orientação gráfica e teatral nos faz pensar que "A peça América" condiz com a luta dos movimentos étnico-raciais a partir de dentro porque transborda narrativas hegemônicas para construir-se em prol de um devir que nos remete ao que Gilles Deleuze (2010) chamou de devir-minoritário, o meio pelo qual uma minoria "se comunica com outros tempos, outros espaços", não necessariamente comprometidos com seu passado ou seu futuro.

Em acréscimo à ideia de contribuir para devires ou processos de reinvenção, o filósofo francês defende que o convite à reinvenção por meio do teatro só se faz possível se não se deixar mediar pelo que já existe e sim dramatizar com liberdade os vazios deixados pelo espaço, pela natureza e pela história. Deleuze propõe uma indeterminação do ato cênico que parte do pensamento a respeito de como os vazios são preenchidos, determinados por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis. Vemos diálogo parcial entre os estudos de Deleuze e a poética de Parks quando o filósofo comenta que:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos

organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens - todo o aparelho da repetição como “potência terrível” (DELEUZE, 2018, p.19)

A poética de Suzan-Lori Parks só não dialoga mais com a filosofia de Deleuze – como o faz o teatro de Carmelo Bene (1937-2002) - porque, ao nosso ver, não consegue romper de maneira absoluta com as mediações das narrativas oficiais e não oficiais existentes. Ao invés disso, ela as toma como matéria-prima para suas recriações fazendo uso de sua liberdade como se essa mesma fosse um conceito fabricado e em constante transformação.

Essa interação que critica na medida em que se apropria do que critica também aproxima a poética de Parks do teatro pós-dramáticos descrito por Marvin Carlson (1997). Para ele, o teatro pós-moderno “é um espaço de luta e fluxo oscilando entre desejo e frustração, crença e desmistificação, não um agente de mudança social mas sim um *locus* de energias ambíguas” (CARLSON, 1997, p.506). Daí acreditarmos que se existe engajamento por parte da poética de Parks ele tende mais para aqueles que acirram uma disputa entre o político e o cultural do aqueles que, para Alain Touraine (1998) vinham sendo guiados pelos interesses antagônicos entre a burguesia e os trabalhadores.

Acreditamos que por saber das contradições acerca do tema da centralidade de uma figura que serviria de porta-voz para um dado grupo, Suzan-Lori Parks tenha exercitado com sua poética o mesmo que comenta sobre a presença do branco no palco do teatro produzido por negros:

Simplesmente isso: A maioria dos relacionamentos nos quais pessoas Negras estão envolvidas no palco é a relação entre Negros e Brancos. Esse é um assunto de mais alto drama. Eu me pergunto se o drama envolvendo pessoas Negras pode existir sem a presença dos Brancos – não, não a *presença* – a presença não é o problema. Como Toni Morrison escreve em seu ensaio “Negros Importam”, a presença dos brancos geralmente significa a presença dos Negros. Dentro de um sujeito está o seu outro. Então a mera *presença* do outro não é o problema. O interesse no outro é (PARKS, 1995, p.19 – tradução nossa; grifo da autora)<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Simply this: The bulk of relationships Black people are engaged on stage is the relationship between the Black and the White other. This is the stuff of high drama. I wonder if a drama involving Black people can exist without the presence of the White – no, not the presence – the presence is not the problem. As Toni Morrison writes in her essay “Black matters”, the presence of the White often signifies the presence of the Black. Within the subject is its other. So the mere presence of the other is not the problem. The interest in the other is (PARKS, 1995, p.19).

Esse interesse no outro que o torna opcional na dinâmica dramática também pode ser interpretado no uso que a dramaturga faz de colchetes em alguns trechos da peça:

THE FOUNDLING FATHER AS ABRAHAM LINCOLN: This beard I wear for the holidays. I got shoes to match. Rarely wear em together. Its a little *much*.  
(Rest)

[His son named in a fit of meanspirit after the bad joke about fancy nuts and old mens toes his son looked like a nobody. Not Mr. Lincoln or the father or the mother either for that matter although the father had assumed the superiority of his won blood and hadn't really expected the mother to exert any influence.] (PARKS, 1995, p.161-162)

O PAI ABANDONADO COMO ABRAHAM LINCOLN: Esta barba eu uso nas festividades. Eu comprei sapatos que combinam com as barbas. Mas raramente uso ao mesmo tempo. Seria um pouco exagerado.

[Seu filho deu nome à um ajuste mesquinho depois de uma piada ruim a respeito de nozes fantasiosas e dedos de homens velhos seu filho parecia-se com ninguém. Nem com o Sr. Lincoln nem com o pai ou com a mãe para quem se importe embora o pai tivesse previsto a superioridade de seu próprio sangue e não tivesse esperado da mãe que exercesse qualquer influência] (PARKS, 1995, p.161-162).

...

[BRAZIL: He's one of them. All of them who comed before us – my Daddy.  
(Rest)

I'd say the creation of thuh world must uh been just like thuh clearing off of this plot. Just like him digging his Hole. I'd say. Must uh been just as dug up. And unfair.

(Rest)

Peoples (or thuh what-was), just had tuh hit thuh road. In thuh beginning there was one of those voids here and then "bang" and then *voilà!* And here we is.

(Rest)But where did those voids that was here before we was here go off to? Hmmm. In thuh beginning there were some of them voids here and then: KERBANG-KERBLAMMO! And now it all belongs tuh us.

LUCY

(Rest)

(Rest)] (PARKS, 1995, p.184)

[ BRAZIL: Ele é um deles. Todos eles que vieram antes de nós – meu Papai.

(Rest)

Eu diria que a criação do mundo deve ter sido assim como o esclarecimento deste enredo. Bem como ele cavando seu Buraco. Deve ter sido igual a cavado. E injusto.

(Rest)

Povos (ou o que-foi), tinham apenas a pancada da estrada. No princípio havia um daqueles voids aqui e então "bang" e assim se fez o mundo! E aqui estamos nós.

(Rest)

Mas para onde aqueles voids que estavam aqui antes de nós foram? Hmmm. No princípio haviam somente alguns desses voids aqui e então: KERBANG – KERBLAMMO! E agora tudo isso pertence a nós.

LUCY

(Rest)

(Rest) ] (PARKS, 1995, p.184 – tradução nossa)

Visualmente eles só podem ser considerados por quem lê o texto, na cena a fala que eles abarcam pode ou não ser incluída, já que indicam “cortes opcionais que podem ser feitos pela produção” (PARKS, 1995, p.158 – tradução nossa)<sup>95</sup>. Como acontece com os outros elementos essa organização se torna gesto político quando notamos que, em caso de excluídos, esses discursos deixam de participar do processo de historicidade que se constrói por meio das narrativas e afetam na formação das personagens enquanto sujeitos enunciativos.

É ao utilizar esses e outros aparatos estéticos que descreveremos no decorrer da análise da peça que Suzan-Lori Parks problematiza a descentralização de uma célebre figura estadunidense em prol da manifestação de uma figura relegada ao anonimato historicamente e produz ecos dessa descentralização na vida das personagens para evidenciar as fragilidades desse processo.

Retirar a representatividade de Lincoln do imaginário do Menos Conhecido pode significar tanto uma ruptura para com a institucionalização de uma luta organizada de cima para baixo quanto o enfraquecimento das esperanças de que mudanças coletivas e concretas aconteçam de fato. Os comentários que conseguimos reunir até aqui também revelam, como já tinha alertado Linda Hutcheon (1991), a afirmação de uma comunidade descentralizada como mais um paradoxo da vida moderna.

Argumentando que o questionamento do universal e do totalizante em nome do local e do particular não envolve automaticamente o fim de todo consenso de universal e totalizante, Hutcheon defende que o conceito de centralidade seja constantemente desafiado, pois somente “quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma é que a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero, classe e raça - começam a ficar visíveis” (HUTCHEON, 1991, p.86).

Pensando os temas da representatividade, da subjetivação e da historicidade manifestando-se na estrutura e organização textual da peça, verificamos que eles não fazem parte somente das experiências das personagens, mas da experiência leitora e espectadora que teremos da peça, reafirmando para nós que as possíveis questões políticas da peça não ocorrem somente como presença temática, mas de maneira a afetar sua forma.

---

<sup>95</sup> Brackets in the text indicate optional cuts for production (PARKS, 1995, p.158).

### 3.2.4 Recursos Estéticos

Acabamos de expor como a apropriação de um Pai-Fundador/Figura Pública pelas mãos de um Pai-Abandonado/Menos Conhecido interfere na estrutura e organização textual da “Peça América”. Sobre como essa apropriação se torna descentralização ao encontrar expressividade nos recursos estéticos da peça “América”, podemos dizer que o procedimento continua acontecendo pela parodização que “reflete acerca da posição paradoxal que existe na linguagem das margens e das fronteiras: tanto dentro como fora” (HUTCHEON, 1991, p.58)

O primeiro recurso que é coerente com essa posição paradoxal é o que Suzan-Lori Parks chamou de *Rest*. Sempre indicado dentro de parênteses e em itálico, ele é uma didascália que orienta a necessidade de pausa entre as falas e se faz como gesto que é compartilhado tanto pela figura parodiada quanto pelo sujeito que parodia. Em razão de a indicação da pausa aparecer em outras peças como *Pause*, decidimos traduzir o termo *Rest* como (cuja versão que demos foi “Respira”) em respeito a uma das significações atribuídas a ele pela própria autora. Ao sugerir que em contato com ele os atores em atuação “tirem um tempo para si, façam uma pausa, respirem, façam uma transição” (PARKS, 1995, p.16 - tradução nossa).

As implicações poéticas e performáticas desses recurso são as mesmas que a personagem do Menos Conhecido experimenta quando se encontra entre seus dois eus e refere-se a si mesmo ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa. O ator-personagem ignora a presença do Tu-espectador e se concentra na centralização de sua existência, mesmo que essa existência seja dividida com aquele que ele imita.

Além do conhecimento de que a peça se constrói como uma paródia, a observância de alguns recursos estéticos que dão ritmo diferente à estrutura e ao conteúdo da peça nos levou a concordar com Nicole Hodges Persley (2010) quando ela afirma que a peça se apoia na incorporação da música e do som pela performance teatral e que, no mundo literário, a palavra escrita e seu som equivalente são comparáveis às batidas do *hip hop*. Um exemplo do que ela diz pode ser encontrado nos diálogos entre Lucy e Brazil especialmente quando eles se apresentam como versos:

BRAZIL: Anythin?  
 LUCY: Cant say,son. Cant say.  
 (Rest)  
 I couldnt even deny him nothin.  
 I gived intuh him on everything.  
 Thuh moon. Thuh stars.  
 BRAZIL: Ho!  
 LUCY: Thuh bees knees. Thuh cat pyjamas.  
 BRAZIL: Wonder: Ho! Wonder: Ho!  
 (Rest)  
 Howuhboutthat: Uh bag of pennies. Money,Lucy.  
 LUCY: Howaboutthat.  
 (Rest)  
 Thuh bees knees.  
 Thuh cats pyjamas.  
 Thuh best cuts of meat.  
 My baby teeth  
 BRAZIL: Wonder: Ho! Wonder: HO!  
 LUCY: Thuh apron from uhround my waist.  
 The hair from off my head.  
 BRAZIL: Huh. Yellow fur.  
 LUCY: My mores and my folkways (PARKS, 1995, p.193).

BRAZIL: Alguma coisa?  
 LUCY: Não sei dizer, filho. Não sei dizer.  
 (Respira)  
 Eu não poderia negar nada a ele.  
 Eu renunciei à tudo por ele.  
 A lua. As estrelas.  
 BRAZIL: Ho!  
 LUCY: Os Coquetéis. Os Pijamas.  
 BRAZIL: Maravilha: Ho! Maravilha: Ho!  
 (Respira)  
 Quetalisso. Um saco de moedas. Dinheiro, Lucy.  
 LUCY: Quetalisso.  
 (Respira)]  
 Os Coqueteis.  
 Os Pijamas.  
 Os melhores cortes da carne.  
 Meus dentes de leite.  
 BRAZIL: Maravilha: Ho! Maravilha: HO!  
 LUCY  
 O avental de volta da minha cintura  
 Os cabelos de minha cabeça  
 BRAZIL: Huh. Pêlo amarelo.  
 LUCY: Meus acréscimos e meus costumes (PARKS, 1995, p.193 – tradução nossa).

O trecho acima não só demonstra um processo de subjetivação das narrativas compartilhadas histórica e socialmente como nos apresenta a reincidência do Inglês Vernacular Afro-Americano – já comentado em outras análises da poética de Suzan-Lori Parks. Representando uma boa parte de sua gramática e fonologia com os dialetos rurais do Sul dos Estados Unidos, algumas de suas características são o uso do *done* em vez de *did*; o uso de pretéritos não convencionais como **gived** ao invés de **gave**; mistura de presente e passado. Fonologicamente os sons finais /sp/

e /sk/ são reduzidos; /skr/ substitui /str/ como acontece por exemplo em *street* que muitas vezes é pronunciada como /skrit/ e as consoantes finais em palavras como *anything* e *nothing* são omitidas.

As informações que acabamos de demonstrar sobre o inglês vernacular afro-americano facilitam nossa compreensão de que a poética de Parks se dá também pelo encontro de duas realidades aparentemente opostas. Em quase todas as peças de autoria afro-estadunidense que utilizamos para construir o panorama do capítulo 1 – “O Contraste”, “Jeb”, “Plumas”, “Amanheceu” - o inglês vernacular marca sua presença como recurso poético com possibilidade de suscitar discussões de natureza social e política mas elas o utilizam como característica das personagens negras muito mais do que como um dispositivo de plurisignificação que também a peça em sua forma.

Sobre esse recurso e as lutas sociais, Henry Louis Gates Jr.(1988) comenta que, a despeito da previsão feita no período das lutas pelos direitos civis na década de 1960, qual seja - a de que o inglês vernacular afro-americano logo seria uma casualidade necessária para a segregação escolar e para uma integração econômica mais ampla de pessoas negras nas instituições convencionais - essa linguagem não desapareceu e sim assumiu um papel singular como o último sinal de diferença da pessoa negra, uma negritude da língua.

Assim como nos parece ser a compreensão de Parks a respeito da diferença da pessoa negra, Gates Jr. enxerga nessa sobrevivência não uma justificativa para mistificar a literatura negra e sim como sugestão do quão ricamente a arte literária negra é texturizada e estratificada. Além disso, acrescentamos que o resgate da tradição oral vernacular feito pelo inglês vernacular afro-americano traz vantagens especiais ao cênico dos textos, já que impõe uma outra entonação e pronúncia e uma preparação do ator para essa interpretação.

Um outro recurso interessante que se assemelha ao *Call & Response* da musicalidade afro-estadunidense, encontra-se em um trecho de diálogo no qual Brazil e Lucy se alternam testando seus conhecimentos sobre as capitais de alguns estados estadunidenses até chegar em Nebraska, cuja capital é a cidade de Lincoln:

LUCY: Go uhgain.  
 BRAZIL: -.Texas?  
 LUCY: -. Austin. Wyoming?  
 BRAZIL: -.-. Cheyenne. Florida?  
 LUCY: Tallahasee.  
 (Rest)

BRAZIL: Boise, Idaho?  
 LUCY: Boise, Idaho.  
 BRAZIL: Huh. Nebraska.  
 LUCY: Nebraska. Lincoln.  
 (Rest) (PARKS, 1995,p.189-190).

Os ecos na peça aparecem como quadros na estrutura textual e no desenvolvimento da ação dramática, mas também se tornam recursos estéticos quando vemos os diálogos musicalizados ou parodiados, Kevin Wetmore Jr (2007) comenta que a poética de Parks envolve tipos muito diferentes de ecos meta-teatrais. E que, em virtude disso, a dramaturga “não está simplesmente reescrevendo a história. Por meio de suas peças, ela reencena uma variação naquilo que já foi performado anteriormente” (WETMORE JR., 2007, p.89 – tradução nossa)<sup>96</sup>. Um exemplo de reencenação como eco acontece quando o Menos Conhecido decide remontar o cenário em que Abraham Lincoln foi assassinado e oferecer armas de brinquedo para seus espectadores participarem da encenação junto com ele:

A MAN: Ready.  
 THE FOUNDLING FATHER: Haw Haw Haw Haw  
 (Rest)  
 HAW HAW HAW HAW  
 (Booth shoots. Lincoln slumps in his chair. Booth jumps)  
 A MAN (Theatrically): “The South is avenged!”  
 (Rest)  
 Hhhh.  
 (Rest)  
 Thank you.  
 THE FOUNDLING FATHER: Pleasures Mine.  
 A MAN: Till next week.  
 THE FOUNDLING FATHER: Till next week. (PARKS, 1995, p.165).

UM HOMEM: Pronto.  
 O PAI-ABANDONADO: Haw haw haw haw  
 (Respira)  
 HAW HAW HAW HAW  
 (Booth atira. Lincoln cai na cadeira. Booth pula)  
 UM HOMEM (Teatralmente): “O Sul está vingado!”  
 (Respira)  
 Hhhh  
 (Respira)  
 Obrigado.  
 O PAI-ABANDONADO: O prazer é meu.  
 UM HOMEM: Até semana que vem.  
 O PAI-ABANDONADO: Até semana que vem (PARKS, 1995, p.165 – tradução nossa).

---

<sup>96</sup>Parks is not simply re-writing history, through her plays she re-enacts a variation on that which has been performed before. (WETMORE JR., 2007, p.89).

Chama a atenção que o grito que cada participante emite após atirar não precisou ser planejado ou combinado entre ator-espectadores. Variando entre “LIARS” (MENTIROSOS) e “*Now he belongs to the ages*” (Agora ele pertence às eras), acreditamos que esses gritos são uma improvisação espontânea que surge como reação inspirada na emoção de disparar a arma ou mesmo no gesto que o autor dos disparos deu na vida real. Importa esclarecer que após atirar contra Lincoln, em 1865, o ator John Wilkes Booth salta sobre o palco e com faca em punho grita em latim o que seria equivalente em “*Thus always to tyrants!*” (“Que seja sempre assim para os tiranos!”).

A oportunidade de revivência do assassinato no papel de assassino ilustra para nós o processo de subjetivação pelo qual a narrativa oficial passa, um eco que se produz quando os personagens-espectadores acrescentam sua própria versão aos fatos. Wetmore Jr. (2007) completa suas explicações sobre o metateatro de Parks dizendo que ao incluir as cenas da peça “Nosso Primo Americano” na Peça América, a dramaturga “faz a plateia recordar de um momento na história que também foi um momento no teatro. O teatro da história foi apresentado em um teatro real e agora aquela história está sendo reencenada em outro teatro” (WETMORE Jr, 2007, p.100-101 – tradução nossa)<sup>97</sup>.

Usando o teatro dentro do teatro, as reflexões que a poética de Parks nos oferece do ponto de vista dos movimentos sociais ou do teatro como prática coletiva é a de que somos participantes na reelaboração de nosso passado assim como enquanto leitores/espectadores somos intimados a provocar alguma influência ou mudanças nos acontecimentos que até então apenas observávamos. Sobre esse tema Wetmore Jr reflete ainda que “o público do teatro tem um papel importante em moldar não só o teatro de que participam mas também a realidade” (WETMORE Jr., 2007, p.104 – tradução nossa)<sup>98</sup>, por isso acreditamos ser essa a contribuição da dramaturgia parksiana para o diálogo possível entre a arte poética e política com a diferença de que essa formatação do público em relação ao teatro não reproduza o mesmo autoritarismo que deveriam combater.

---

<sup>97</sup> By including it, Parks reminds the audience of the moment in history that was also a moment in a theatre. The theatre of history was presented in a real theatre and now that history is being reenacted in another theatre (WETMORE Jr., 2007, p. 100-101)

<sup>98</sup> the role of the audience in shaping not just their theatre but also reality (WETMORE Jr.,2007, p.104).

Sobre essa inversão perversa e seus efeitos nos movimentos sociais brasileiros, por exemplo, Maria da Glória Gohn comenta que a conquista do setor político por setores que anteriormente estavam em oposição fez com que os movimentos sociais perdessem sua força política pois “seus líderes foram cooptados pelos aparelhos estatais e suas políticas compensatórias” (GOHN, 2010, p.60). Os recursos estéticos de Parks inspiram nossa interpretação de que é necessário estar atento ao que acompanha nossas conquistas culturais e políticas.

### 3.2.5 A Construção das Personagens

Nossas discussões acerca da participação dos sujeitos teatrais na construção dos significados do drama da vida, orientaram nosso olhar sobre as personagens de “A peça América” e para o fato de elas se apresentarem de duas maneiras: como papéis que nos parecem incorporados por personalidades cuja essência não nos seria possível determinar; e como atores que, segundo o enredo do drama, incorporam papéis fabricados por narrativas hegemônicas. A interpretação que nos conduziu à primeira maneira, a personagem-papel, foi instigada pela descrição textual das personagens conforme mostrado a seguir:

**The Roles**

**Act One:**

THE FOUDDLING FATHER, AS ABRAHAM LINCOLN  
A VARIETY OF VISITORS

**Act Two:**

LUCY  
BRAZIL  
THE FOUDDLING FATHER, AS ABRAHAM LINCOLN  
2 ACTORS  
(PARKS, 1995, p.158).

**Os papéis**

**Ato Um:**

O PAI-ÓRFÃO, COMO ABRAHAM LINCOLN  
UMA VARIEDADE DE VISITANTES

**Ato Dois:**

LUCY  
BRAZIL  
O PAI-ÓRFÃO, COMO ABRAHAM LINCOLN  
2 ATORES  
(PARKS, 1995, p.158 -tradução nossa).

A denominação “Papéis” inspirou uma leitura das personagens enquanto sujeitos sociais que correspondem aos condicionamentos da vida em sociedade e portanto, possuem ações e discursos que se fabricam a partir deles, daí a escolha poética para a elaboração da peça ser uma paródia.

Como o intuito da paródia seria tratar das contradições entre o dentro e o fora, entre o centro e as margens, concordamos com outros estudos que afirmam que a poética de Parks acaba desmitificando também o próprio cidadão americano, levando-o a encenar o assassinato de Lincoln e a participar, como já comentamos, de um jogo meta-teatral e provocativo que nos remete à estratégia de Alice Childress em *Wild and Wilderness* (1969).

A realidade simulada da Peça América se deixa visualizar tanto pelo uso de uma verruga e cavanhaque falsos para imitar Abraham Lincoln quanto pela incorporação que a plateia faz de seu assassino no Ato Um. Já no Ato Dois, no qual as personagens não estão em situação teatral, compreendemos que a simulação acontece tal como foi refletida por Achille Mbembe (2018), ou seja, a escrita da história ganha uma dimensão performativa e as personagens serão parte de uma comunidade que, não gozando da liberdade e da democracia de Estados ditos democráticos, se esforça em instaurar um arquivo que a restitua à sua história – o que, para o filósofo, constitui-se como uma tarefa extraordinariamente complicada e carregada de ambiguidades.

Como se vê, ambas as dimensões da personalidade simulada levam em conta a caracterização das personagens enquanto atores em um trabalho de reencenação, o que rende discussões relevantes para as questões de subjetivação, e historicidade que escolhemos como temas de “A peça América”. Para analisar as três personagens fora do contexto metateatral sem perder de vista que elas são identificadas como “Papéis”, nos inspiramos nos conceitos de papel social e *status* social para discutir a representação do eu quando ele não é um papel em contexto enunciativo de teatro.

Quando explicados a partir do elemento teatral que existe nas cerimônias sociais, os papéis e os *status* assumidos por cada indivíduo (por exemplo, os de classe, os de posição política), servem de possibilidade para a pesquisa sociológica de teatro. Se tomarmos uma das sugestões de Georges Gurvitch (1987) a respeito de como poderia se dar essa pesquisa, qual seja, a relação do conteúdo das peças com sua sociedade, podemos dizer que os papéis que Lucy assume são o de esposa, o de mãe e o de confidente de falecidos.

Desde muito jovem, a caracterização de Lucy enquanto esposa se dá como um papel que ela exerceu com muitas renúncias:

BRAZIL: Anythin?

LUCY: Cant say, son. Cant say.  
 (Rest)  
 I couldnt never deny him nothin.  
 I gived intuh him on everything.  
 Thuh moon. Thuh stars.  
 BRAZIL: Ho!  
 LUCY: Thuh bees knees. Thuh cat pyjamas.  
 BRAZIL: Wonder: Ho! Wonder: Ho!  
 (Rest)  
 Howuhboutthat: Uh bag of pennied. Money, Lucy.  
 LUCY: Howuhboutthat.  
 (Rest)  
 Thuh bees knees.  
 Thuh cat pyjamas.  
 The best cuts of meat.  
 My baby teeth.  
 BRAZIL: Wonder: Ho! Wonder: HO!  
 LUCY: Thuh apron from uhround my waist.  
 Thuh hair from off my head  
 (PARKS, 1995, p.192-193).

BRAZIL: Alguma coisa?  
 LUCY: Não sei dizer, filho. Não sei dizer.  
 (Respira)  
 Eu não poderia negar nada a ele.  
 Eu renunciei à tudo por ele.  
 BRAZIL: Maravilha: Ho! Maravilha:Ho!  
 (Respira)  
 Quetalisso. Um saco de moedas. Dinheiro, Lucy.  
 LUCY: Quetalisso.  
 (Respira)]  
 Os Coqueteis.  
 Os Pijamas.  
 Os melhores cortes da carne.  
 Meus dentes de leite.  
 BRAZIL: Maravilha: Ho! Maravilha: HO!  
 LUCY  
 O avental em volta da minha cintura  
 Os cabelos de minha cabeça  
 (PARKS, 1995, p.192-193-tradução nossa).

Assumido somente enquanto estava trabalhando, a Lucy- confidente aparece no trecho de seu diálogo com Brazil fora do contexto de trabalho e para tirar nossas dúvidas de que sua habilidade seria *fake*, utilizada para ganhar dinheiro às custas das famílias enlutadas. Ela subjetiva esse dom ao usá-lo em proveito próprio e distante do aspecto econômico de subsistência. Seu interesse agora é poder comunicar-se com o marido, descobrir onde ele estaria e oferecer a ele um final mais digno, evocando para essa atitude o seu aspecto afetivo.

Ao mesmo tempo em que vincula a figura de Lucy ao estereótipo do místico, a poética, então, convida o leitor/espectador a olhar para ela como porta voz de um coletivo que, mesmo não mais materialmente presente ou visível, precisa

aguçar os ouvidos para ouvir e ele mesmo se fazer ouvir. A representatividade que ela pratica é aquela que vem abdicando de questões individuais para servir um outro que nem sempre está em condições de retribuir por também ele não conhecer a si mesmo. No caso da personagem o outro seria o pai de seu filho.

Brazil, abandonado pelo pai aos cinco anos, aparece no Ato Dois como homem adulto que manifesta uma personalidade infantil, emocional e inicialmente apegada à semelhança que possa ter com seu pai:

LUCY: Dont weep. Got something for ya.  
 BRAZIL: (o)?  
 LUCY: Spade. - .Dont scrunch up your face like that, son. Go on. Take it.  
 BRAZIL: Spade?  
 LUCY: Spade. He woulda wanted you tuh have it.  
 LUCY: Daddys diggin spade? Ssnuch.  
 LUCY: I swannee you look more and more and more and more like him ever-y day.  
 BRAZIL: His chin?  
 LUCY: You got his chin.  
 BRAZIL: His lips?  
 LUCY: You got his lips.  
 BRAZIL: His teeth?  
 LUCY: Top and bottom. In his youth. He had some. Just like yours. (PARKS, 1995, p.190)

LUCY: Não chore. Eu tenho algo pra você.  
 BRAZIL: (o)?  
 LUCY: Uma pá – Não feche sua cara assim, filho. Vamos. Pegue.  
 BRAZIL: Uma pá?  
 LUCY: Uma pá. Ele teria gostado que você a tivesse.  
 BRAZIL: O Papai está cavando de pá? Ssnuch.  
 LUCY: Eu juro que você se parece mais e mais e mais e mais com ele todo-dia.  
 BRAZIL: O queixo dele?  
 LUCY: Você tem o queixo dele.  
 BRAZIL: Seus lábios?  
 LUCY: Você tem os lábios dele.  
 BRAZIL: Seus dentes?  
 LUCY: Superiores e inferiores. De quando ele era jovem. Ele tinha alguns dentes. Bem parecidos com os seus.(PARKS, 1995, p.190-tradução nossa).

Embora demonstre desagrado que o presente deixado por seu pai seja uma pá, o filho abandonado se apropria da história de seus pais e a reconta, algumas vezes em exagero ou criando fatos que não condizem com a realidade, sendo de vez em quando corrigido por sua mãe:

BRAZIL (*Rest*): Thuh original sssback East. He and Lucy they honeymooned there. At thuh original Great Hole. Its uh popular spot. He and Her would sit on thuh lip and watch everybody who was ever anybody parade on by. Daily parades! Just like thuh Tee Vee. Mr. George Washington, for example, thuh Fathuh of our country hisself, would rise up from thuh dead and walk uhround and cross thuh Delaware and say stuff!! Right before their very eyes!!  
 LUCY: Son?

BRAZIL: Huh?

LUCY: That iduhnt how it went.

BRAZIL: Oh.

LUCY: Thuh Mr. Washington ma and your Daddy seen was uh lookuhlike of thuh Mr. Washington of history-fame, son.

BRAZIL: Oh.

LUCY: The original Mr. Washingtonsbeen long dead.

BRAZIL: O.

LUCY: That Hole back East was uh theme park son. Keep your story to scale.

BRAZIL: K. (PARKS, 1995,p.179-180).

BRAZIL (*Respira*): O original está no Leste. Ele e Lucy passaram a lua de mel lá. No Grande Buraco original. É um local popular. Ele e sua Lucy costumavam sentar na calçada e assistir a todos que fossem qualquer personalidade desfilarem. Desfiles Diários! Igual na Tee vêe. Senhor George Washington por exemplo, o pai de nosso país em pessoa, ressurgia dos mortos e caminhava e atravessa a Delaware dizendo coisas! Bem diante de seus olhos!!

LUCY: Filho?

BRAZIL: Huh?

LUCY: Não foi assim que aconteceu.

BRAZIL: Oh.

LUCY: O senhor Washington que eu e seu pai vimos era um sócia do Senhor Washington famoso na história, filho.

BRAZIL: Oh.

LUCY: O Senhor Washington original já havia morrido há muito tempo.

BRAZIL: O.

LUCY: Aquele Buraco do Leste era um parque temático filho. Mantenha sua história em equilíbrio.

BRAZIL: Tá. (PARKS, 1995,p.179-180 -tradução nossa).

O papel materno de Lucy se cumpre por essa preocupação que seu filho mantenha sua história nos padrões do verídico, evitando que ao negociar os significados de sua herança familiar, Brazil se torne incoerente com ela e se perca em fantasias ou desconhecimento. O nome da personagem poderia levantar muita curiosidade para brasileiras e brasileiros que leem essa obra de Suzan-Lori Parks, já que a peça satiriza alguns comportamentos individuais em relação à História e à figura paterna como incentivo à criação de valores simbólicos e nacionais. Mas não ousamos interpretar os motivos prováveis para sua escolha, preferimos deixar esse tópico disponível à imaginação de outros leitores.

De volta à nossa leitura analítica, convém comentar os longos relatos de Brazil, aparentemente monólogos, como parte da estratégia de Metateatro que acompanha o drama de “A peça América”. É que os relatos são parte do ensaio que ele está fazendo para as apresentações que fará futuramente, por ocasião da exposição dos objetos de seu pai em um grande mural:

BRAZIL: [...] Should I gnash now?

LUCY: Better save it for thuh guests. I guess.

(Rest)

Well. Dust and polish, son. I'll circulate.

BRAZIL: Welcome Welcome Welcome to thuh hall. Of. Wonders.

(Rest)

To our right A Jewel Box of cherry wood, lined in velvet, letters "A.L." carved in gold on thuh lid. Over here one of Mr. Washingtons bones and here: his wooden teeth. Over here: uh bust of Mr. Lincoln carved of marble lookin like he looked in life.

To my right: our newest Wonder: one of thuh greats Hissself! Note: thuh body sitting propped upright in our great Hole. Note the large mouth opened wide. Note the top hat and frock coat, just like the greats. Note the death wound: thuh great black hole – thuh great black hole in thuh great head. – And how this great head is bleedin. – Note: thuh last words. – And thuh last breaths.- And how thuh nation mourns –

(Takes his leave) (PARKS, 1995, p.198-199).

BRAZIL: [...] Devo ranger os dentes agora?

LUCY: Melhor deixar pra ranger na frente dos convidados. Eu acho.

(Respira)

BRAZIL: Bem vindos Bem vindos Bem vindos ao Mural. Das. Maravilhas.

(Respira)

À nossa direita uma caixa joias feita de madeira cerejeira, alinhada com veludo roxo. "A.L." moldado em ouro na tampa. Bem aqui os ossos do Senhor Washington e aqui: seus dentes amadeirados. Bem aqui: um busto de Lincoln feito de mármore imitando sua aparência quando em vida.

À minha direita: nossa mais nova maravilha: um dos Grandes em pessoa! Notem: o corpo sentado inclinado na direção de nosso Grande Buraco. Notem a grande boca largamente aberta. Notem o chapéu e o casaco como parecem com os dos grandes. Notem o ferimento de morte: o grande buraco – o grande buraco na grande cabeça – e como a grande cabeça está sangrando. Notem: as últimas palavras – e os últimos suspiros – e como a nação lamenta.

(Se retira) (PARKS, 1995, p. 198-199– tradução nossa).

A exposição de Brazil demonstra tanto que ele se interessa mais pelo ramo artístico do que pela escavação quanto o processo de deslocamento da imagem de seu Pai, até então desconhecido, para uma posição de centralidade na exposição – o que, infelizmente, ele conquista somente após a perda de sua vida.

É essa representação de duas realidades, uma maior e uma menor, em uma única experiência que acreditamos ser atribuída ao Menos Conhecido enquanto papel. De acordo com Nicole Persley (2010), a figura do Pai-órfão representa os valores da cultura branca na vida das pessoas negras e “a remixagem que o Pai-órfão faz da branquitude no seu próprio corpo enquanto performa Lincoln sugere que o valor da negritude é sempre contingente à branquitude (PERSLEY, 2010, p.72-73 – tradução nossa)<sup>99</sup>, ou seja, a existência da personagem, aqui identificada como negra, dependeria da existência de Lincoln, um presidente branco para se marcar na história.

<sup>99</sup> The Foundling Father's remixing of whiteness through his black body in his performance of Lincoln suggests that the value of blackness is always contingent to whiteness (PERSLEY, 2010, p. 72-73).

Suzan-Lori Parks questiona essa contingência porque vê nela uma condição que torna a vida difícil porque frequentemente nos aprisiona a um único modo de expressão. Segundo ela,

Dizer que o branquelo tem que estar presente na dramaturgia de autoria negra porque o branquelo é um aspecto inextrincável da realidade dos negros é como dizer que toda peça tem que ter um assassinato nela, é como dizer que todo drama que envolve judeus precisa referenciar Treblinka. E o que acontece se escolhermos outro tópico que não seja o problema da raça para focar nossa atenção? Que tipo de drama nós temos? (PARKS, 1995, p. 19-20 – tradução nossa)<sup>100</sup>.

Achille Mbembe diria que sem o problema da raça, restaria o problema da diferença ou da indiferença produzida pelo movimento neoliberal que por sua vez também se caracteriza pela codificação da vida social em normas, categorias e números. Acreditamos que o tempo vivido pela personagem Menos Conhecido faz dele um indivíduo aprisionado em seu desejo que “condenado à aprendizagem para toda a vida, à flexibilidade, ao reino do curto prazo, abraça a sua condição de sujeito solúvel e descartável para responder à injunção que lhe é constantemente feita – tornar-se outro” (MBEMBE, 2018, p.17).

A condição descrita pelo filósofo camaronês, como ele mesmo sugere, traz consequências determinantes para nossa compreensão de raça e de racismo. Enquanto Parks menciona esses problemas em seu formato de categoria original e fantasmagórica que causou incalculáveis crimes e carnificinas, “A peça América” vem discutir um outro significado, que imaginamos Mbembe consideraria ser um significado existencial. Em outras palavras, sem o problema da raça restariam outros modos de clivagem que mesmo com o passar dos séculos, ainda permaneceriam. Para Haike Frank (2002), a peça mostra que

Nós influenciemos e distorcemos nossa percepção da realidade com conceitos pré-fabricados que são passados de geração em geração sem passarem por uma reflexão. Consequentemente, fica fácil entender como Abraham Lincoln é reduzido ao homem alto com barba e cartola que foi assassinado em um teatro (FRANK, 2002, p.6 – tradução nossa)<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Saying that “Whitey” has to be present in Black drama because Whitey is an extricable aspect of Black reality is like saying that every play has to have a murder in it, is like saying that every drama involving Jews must reference Treblinka. And what happens when we choose a concern other than the race problem to focus on? What kind of drama do we get? (PARKS, 1995, p.19-20).

<sup>101</sup> We influence and distort our perception of reality with premade concepts that are handed down from generation to generation without being reflected upon. Consequently, it is easy to understand how Abraham Lincoln is reduced to the tall man with the beard and stovepipe hat who was murdered in the theater (FRANK, 2002, p.6).

Tomando um ponto de vista subalterno, fica fácil entender como a classificação ou desclassificação de figuras hegemônicas ou anônimas não estão livres de problemas. Se as particularidades e subjetivações ameaçam o que de excludente existe de maneira estrutural, a ideia de universalidade defendida pela abordagem humanista na tentativa de dissolver dicotomias, nem sempre consegue superar as diferenças criadas pela percepção cultural.

James Hatch levanta essa questão da universalidade e da cultura ao citar Shakespeare como exemplo. Ele argumenta que o dramaturgo inglês “viu Otelo, o africano, com os olhos do Ocidente e não necessariamente como um Achanti, um Zulu ou mesmo um Berbere veriam a si mesmos” (HATCH, 1991, p.17 – tradução nossa)<sup>102</sup>. Do ponto de vista de uma discriminação motivada pela ideia de supremacia racial e pelo capitalismo, Hatch observa ainda que a influência do teatro inglês sobre o teatro branco estadunidense poderia ter mantido a imagem do negro como um dos três reis magos ou de Lúcifer, mas o que aconteceu foi que o mercado escravo mudou tudo isso e fez com que a escravidão se tornasse mais lucrativa.

O pesquisador branco completa que, devido à condição das pessoas negras que eram escravizadas, personagens negras eram construídas de um modo que, como em círculo vicioso, pessoas negras e personagem negras escravizadas acabassem sendo representadas a partir de imaginários que as corromperam em termos de dicção (sua fala era desarticulada e sem nexos), de pensamento (a de que o negro ama a sua família branca e de que nem casando com uma mulher branca ele poderia ascender socialmente) e de caráter (ignorante, desengonçado, covarde, bruto).

Observamos que “A peça América” critica e apresenta algumas sugestões de mudança ao possibilitar que Brazil subjetive o que é esperado dele e apareça, no final da intriga, tomando para si uma versão objetiva da realidade – a de que ele e o pai são parecidos, a de que ele deve seguir a profissão do pai – sem submeter-se inteiramente a ela, propondo para si um outro caminho que não nos é dado prever. Imaginamos que seja assim porque, no desfecho do drama, o filho abandonado do Pai-abandonado não nega o legado de sua filiação ao homenageá-lo mas em seguida se retira do Mural das Maravilhas deixando o ciclo de imitações para trás.

---

<sup>102</sup> The humanist approach is appealing for the sweet truth in it, but culture does create differences in perception. Shakespeare saw Othello the African through Western eyes and not necessarily as an Ashanti, a Zulu, or even a Berber might have conceived himself (HATCH, 1991, p.17).

A homenagem e despedida de Brazil parecem ser para nós com a articulação do global com o local que, segundo Maria da Glória Gohn (2010) consiste em um dois eixos-chave das abordagens do século XXI sobre as ações coletivas e os movimentos sociais. Os demais citados são as políticas de identidade e das diferenças e ainda o tema da democracia em escala global que “rompe as barreiras das nações e se torna não apenas internacional mas transnacional” (GOHN, 2010, p.43).

O final da peça deixa lacunas que reavivam a discussão sobre a representação de negros e brancos no teatro ser sempre aquela que mantém ambos como oprimidos-opressores, e, junto com essa discussão traz o debate sobre outro legado: o dos movimentos sociais que, do ponto de vista de Benjamin Hedin (2015) sempre se dedicaram a fazer com que a América assumisse a si mesma.

Contrapondo-se à ideia de que após a década de 1960 esses movimentos acabaram, Hedin observa que a luta apenas mudou de estratégia, organizando-se em ações que agora precisam lidar com uma falsa sensação de que está tudo resolvido, de que não há mais contra o que protestar. Isso faz com que retornemos ao comentário que fizemos na parte da análise de “Mutabilidades Imperceptíveis”, a partir da leitura de Andrea Goto (2007), qual seja, o de que nosso dever após os movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970 seria o de olhar com mais atenção e por muito mais tempo para nossa linguagem, nossa história e nossos movimentos a fim de extrair esse molde de racismo que prejudica nosso sistema democrático potencial.

Em um trabalho sobre os movimentos sociais de antes e de agora, Hedin observa ainda que outro motivo para que essa organização seja diferente das marchas e, de certa forma, também menos visível, é que ela significa muitas vezes trabalhar dentro da lei ao invés de tentar modificá-la. Ele exemplifica o que diz acrescentando o seguinte:

Não era ilegal na Carolina do Sul de 1958 que um afro-americano se registrasse como eleitor. O que havia era uma série de lacunas e bloqueios que significavam que a lei estava pouco implementada. O que as escolas de cidadania fizeram foi encontrar uma maneira de contornar esses bloqueios que eram espaços de manobra. Isso nos indica algo importante: embora nós a consideremos acessório de ferro do mundo ao nosso redor, a lei muitas vezes existe em um estado de potencialidade e não começa a acumular significado até que alguém faça um esforço para aplicá-lo (HEDIN, 2015, p.95 – tradução nossa)<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> It was not illegal in South Carolina in 1958 for an African American to register to vote. There was a series of loopholes and blockages that meant the law was seldom implemented, and the citizenship

Se associarmos o acúmulo de significados da lei com o acúmulo de significados da poética de Parks poderemos concluir que por ela ter uma forma aberta, escusa de assumir um papel específico na nossa constituição enquanto sujeitos políticos, conseguimos aplicar significados que em muito contribuem para estudos que já existem acerca das relações entre literatura, dramaturgia e práticas sociais.

Em relação ao político no sentido de resistência dessas personagens por meio do conteúdo e forma, é importante reforçar que essa rebeldia não se dá exclusivamente num contexto de opressor e oprimido, mas num contexto que passa pelo transcendental, pelo psíquico, na medida em que propõe um reinventar-se, reconhecer-se incompleto e em constante devir. Para quem acredita que sair desse tema é prejudicial às lutas étnicas e raciais, Andrea Goto (2007) considera que seria um erro afirmar que Suzan-Lori Parks quer que afro-americanos resistam a expressar sua negritude ou que ela quer que essa comunidade supere um passado oprimido, pois

suas peças sugerem ao invés disso, que os afro-americanos devem ter a consciência do quanto ambas as ideias positivas ou negativas de negritude podem ser limitantes. “Tipificação” redutora – seja por estereotipação, “arquetipação”, ou papéis limitantes disponíveis a uma pessoa com base em sua raça – remove o indivíduo de sua autonomia (GOTO, 2007, p.111 – tradução nossa)<sup>104</sup>.

Como se pode notar pelas reflexões que construímos, fazer um levantamento das posições de sujeito que cada personagem ocupa mediante a influência da figura de Abraham Lincoln em suas vidas ajudou a esclarecer o político na poética de Parks do ponto de vista da construção das personagens.

Consideramos que pensar que as personagens são papéis somente porque a dramaturga fala de um contexto não-ficcional e, portanto, considera que essas personagens serão representadas cenicamente por atrizes e atores, não teria

---

schools found a way around those blockages, room for maneuver. Which tells us something important: though we regard them as ironclad fixtures of the world around us, a law often exists in a state of potentiality, and does not begin to accrue meaning until some effort is made to enforce it (HEDIN, 2015, p.95).

<sup>104</sup> Her plays, however, do suggest that African-Americans must be aware of how both positive and negative ideas of blackness can be limiting. Reductive ‘typing’ – whether by stereotyping, ‘archetyping’, or limiting the roles available to a person based upon their race – strips the individual of his or her autonomy (GOTO, 2007, p. 111).

trazido as reflexões para o campo do político e assim, não teria proporcionado as discussões que fizemos.

“A peça América” fecha um ciclo de análises que para nós, representou um convite para olhar mais atentamente para como as relações de poder se manifestam linguisticamente e poeticamente e o que essas manifestações conseguem produzir através do teatro e da literatura. Cientes de que a política *da* língua e *na* língua resultam de uma constante negociação de significados que se produzem, se redefinem e se recriam, acreditamos que a literatura dramática de Suzan-Lori Parks possa servir de incentivo para que essas dinâmicas também sejam exercitadas no campo mais amplo da existência, qual seja, o da sociedade e suas estruturas econômicas, políticas e ideológicas.

### 3.3 A Relação entre Poéticas e Políticas Étnico-raciais em Suzan-Lori Parks: Comentários Gerais.

A interpretação política que fizemos de “Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino” e “A peça América” contribuiu para que identificássemos alguns conflitos étnico-raciais em sua trama e possíveis modos de resistência - ou crítica a esse tema - por parte de sua poética. Durante nossa leitura demos prioridade a conceitos ligados à desigualdade produzida em nome do racismo e do colonialismo e, assim como foi feito em “Apostando” e “Devotas”, obtivemos reflexões por meio do que esses textos dramáticos têm de teatral e literário e pela comparação que fizemos entre esses textos e aqueles que fazem parte do panorama do capítulo 1. A seguir apresentamos alguns comentários de forma resumida.

Considerando as noções de evolucionismo, diáspora, memória coletiva, representatividade, subjetivação e historicidade como nossos temas de debate, verificamos que eles são forças complexas que se manifestam nas duas peças e que ambas se fazem políticas ao apontar para formas de experimentar tanto esses problemas quanto a representação dramática para além do parece constituí-los à primeira vista. Esses pontos alternativos podem ser sugeridos, por exemplo, pela recusa da fábula em representar a historicidade datando o começo e o fim para se pensar os conflitos de raça e pela criação de espaços que funcionam como triplos e múltiplos dentro de um mesmo conflito diaspórico, construindo transversalidades nem sempre endereçadas somente a um grupo ou personagem específico mas sim

com possibilidade de extensão até para subjetividades que nem sempre ocupam o mesmo lugar de fala presumido para as personagens.

Presente como coro de videntes em “Mutabilidades Imperceptíveis” e ecos do disparo da pistola em “A peça América”, esse movimento transversal de que falamos manifesta tentativas de descentralização como se respondesse de maneira contrária à cobrança de exercer representatividade. Ele também produz entremeios que vêm, no tempo contemporâneo, provocar muito mais perguntas do que respostas. Algumas delas semelhantes àquela que Robin D.G. Kelley (2002) fez ao analisar produções cinematográficas que tinham na figura do homem negro um justiceiro. Ele se perguntava quais histórias e ideologias precisariam ser afirmadas e quais outras negadas para que um negro se tornasse, no campo ficcional, um super-herói.

Notamos que a indeterminação produzida pelos ecos, pela plurissignificação das palavras e pela variação de sentidos dos sons são - muito mais do que as personagens - grandes protagonistas na constituição do que há de simbólico, sensível, físico e inteligível nas expressões culturais e literárias que colaboram para a formação da memória coletiva de grupos sociais. Esses indefinidos se manifestam como um acúmulo de “tambéns” que nos remete à desmedida da desmedida que Edouard Glissant (2009) acredita ser a função da literatura, isto é, “uma outra função, que é a de escavação das culturas, de amontoamento de terra, de acumulação do humo, de agrupamento de obras fecundas” (GLISSANT, 2005, p.111). Como parte de nossa discussão teórica e política, notamos que existe muito diálogo entre Glissant e Parks, entre Parks e Deleuze ou Mbembe incluindo o gosto da dramaturga pelo experimento teatral que traz poeira para o palco e, de passagem, para a zona de conforto das mentes que idealizam o palco das experiências como um espaço limpo ou construído apenas pela ação corporal e pela linguagem verbal.

Por perceber que as peças de Suzan-Lori Parks propõem diálogos entre o drama moderno/contemporâneo com a filosofia da ciência moderna e outros saberes, chegamos inclusive a acreditar que o convite a interagir com os imaginários acerca da identidade individual e coletiva, feito por Glissant no ensaio “Por uma estética da Relação” em 1996, era de algum modo antevisto por Parks no final da década de 1980. Coincidentemente naquele período de sua carreira artística, a dramaturga exercitava o que ela mesma chamou de “drama de acumulação”

(PARKS, 1995, p.9) e passava a interagir criativamente com o problema da identidade, da negritude e da sociedade multicultural.

Algumas ressignificações que notamos na repetição-revisão feita pelas duas peças deste capítulo disseram respeito, por exemplo, à literatura dramática ou à política estadunidense que de certa forma se afirmaram – vide capítulo 1 - como defensoras de uma única estética negra como instrumento de resistência contra o racismo e seus desencadeamentos segregacionistas. Sem defender ou acusar a potencialidade política dessas outras manifestações socioculturais, exemplificamos essas ressignificações em uma delas (“A peça América”) como um efeito de sentido satírico que produz reflexões e transbordamentos ao processo migratório dentro do mesmo país e ao espelhamento entre branco-negro no processo de reconhecimento por outras pessoas da sociedade estadunidense. E na outra, (“Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino”), vislumbramos as ressignificações como oportunidade de se discutir o problema do particular e do universal quando cinco histórias se entrecruzam pelo coro de cinco videntes provocando a desfragmentação de experiência diaspóricas e chamando a atenção para o que nelas existe de específico e de macroestrutural em seu próprio contexto.

Enquanto em peças anteriores às de Parks os dramaturgos costumavam posicionar-se e posicionar sua escrita por meio da escolha de uma ideia a ser defendida poética e politicamente, a poética da repetição-revisão faz sua política possível pelo questionamento dos lados escolhidos e mantendo-se aberta à desmedida da desmedida - na qual a primeira é a abertura total e a segunda é Todo o mundo - caminho que, segundo Glissant, é tomado pela Literatura como vocação:

E penso que minha identidade, meus problemas só são abordáveis e conciliáveis comigo mesmo e com os outros se os situo nesse contexto da desmedida do Todo o mundo e do objeto que essa desmedida propõe doravante à literatura. E penso que somente através dessa nova maneira de conceber o objeto literário poderemos escapar às antigas fixações, às antigas clausuras, à tudo aquilo que nos formou, a tudo aquilo que nos levou a nos esforçarmos para nos liberarmos em nome dos próprios princípios que nos haviam imposto, sem que nunca tivéssemos os posto em xeque. Por em xeque os princípios talvez seja uma maneira de lutar e sonhar. Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios (GLISSANT, 2009, p. 113).

Como se também acreditasse que optar por apenas uma visão ideológica provoca em nós uma cegueira em relação a outras, Suzan-Lori Parks põe alguns princípios em xeque por meio dos recursos do Inglês Vernacular, das falas interseccionadas e do *Rest* e seus espaços vazios preenchidos pela improvisação

de atores e de atrizes e de personagens-atrizes. Eles não só fazem as personagens refletirem sobre o seu *Self* e problemas mais psicológicos como também sobre as condições de moradia e escolarização nos guetos, tomando perspectivas diversificadas sobre problemas repetidos. Sem apontar resoluções, sem caracterizar personagens pela aparência e sem definir um público alvo, os recursos que mencionamos se apoiam na premissa parksiana de que as Histórias e as histórias precisam ser revisitadas a partir de diferentes perspectivas – como acontece com o grito dos vários Booths que atiram na personagem Menos Conhecido vestido de Abraham Lincoln.

Na construção das personagens de “Mutabilidades” e “A peça América”, a discussão se o afro-estadunidense é produto de uma assimilação ou de um nacionalismo separatista se fez em nossa leitura um tema possível e constantemente trazido à tona - como se o conflito que foi comum nas produções dramáticas das primeiras décadas do século XX fosse algo que as peças quisessem revisar. Isso faz pensar, do ponto de vista social e político, na intolerância que existe na obrigatoriedade de uma pessoa ou uma arte ocupar uma posição dentre duas opostas ou mesmo de ambas ocuparem uma única posição que lhes eternize sob um mesmo rótulo e as estereotipe.

De modo contrário, a subjetivação que cada personagem das duas peças faz de sua própria realidade coloca em voga a reatividade ou resistência não unificada de imigrantes cuja identidade encontra-se em suspenso e em devir, fazendo-nos perguntar quais são as perdas e ganhos da universalização ou da particularização do que há de bom e de ruim na experiência humana. Essas reflexões foram suscitadas pelos dramas de Chona, Mona e Verona bem como pelo Senhor Sargento Smith e a negra escravizada Aretha Saxon.

Outra pergunta que pode surgir para quem lê as peças com as lentes do político e do problema racial diz respeito à força da representatividade quando em um momento de luta e reivindicação de um determinado grupo, ele precisa eleger um porta-voz que se torne seu herói. Ela foi estimulada pela obsessão do Menos Conhecido pelo ex-presidente Abraham Lincoln e os reflexos dessa relação no modo como ele lidava com seu filho Brazil.

Escritas no decorrer de menos de uma década, “Mutabilidades Imperceptíveis” e “A Peça América” parecem não querer escolher um ou outro lado ao qual se opor e sim acompanhar e participar das reconfigurações que o teatro de

viés político e os próprios movimentos sociais viriam a abraçar com a aproximação do novo milênio. Reconfigurações essas que resultam do destaque que Maria da Glória Gohn (2010) considera ter sido dado, a partir do final do século XX, à crise do paradigma dominante da sociedade, às transformações societárias decorrentes da globalização e às alterações nos padrões das relações sociais. Mas em que as observações deste e do capítulo anterior contribuíram para nossa compreensão de literatura dramática quando lhe é atribuído um papel político? Quais saberes passam a ser considerados e construídos a partir dessa compreensão?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho, expomos como motivação de pesquisa nossas inquietações acerca do peso de diferenças ideológicas e disputas de poder sobre as obras literárias e a decisão de julgá-las como representação de lutas sociais minoritárias. Porém, como se fosse responsiva à dinâmica da repetição-repetição de Suzan-Lori Parks, a pesquisa acabou acontecendo como uma revisita ao que nos inquietou inicialmente e, a partir de comentários feitos por professores da banca no exame de qualificação, desenvolveu-se como um estudo cultural que teve em conta o processo interpretativo do enunciatário das obras, o texto dramático em si e as intenções de sua autoria na construção de suas análises. Dentre as consequências da revisita feita estão algumas mudanças como, por exemplo, a de não mais nos perguntarmos sobre a expectativa de os textos analisados manifestarem posicionamentos políticos — já que, *a priori*, nenhuma produção literária precisa ter compromisso com o engajamento social e político. E sim verificarmos as *possibilidades* de essas obras, cuja natureza se inscreve numa percepção não-hegemônica da realidade e por vezes vincula-se a uma prática teatral de viés político, praticarem a seu modo algum tipo de resistência política.

Conforme expomos nos capítulos anteriores, as possibilidades de resistência política que buscamos no decorrer da análise contaram não só com aspectos da estrutura gramatical e composicional do texto, como também com elementos extraliterários. Foi o caso do contexto social e político de sua elaboração cuja pesquisa indicou ser um tempo em que a própria ideia de fazer política, tanto partidária quanto não-partidária, passava por um período de reorganização<sup>105</sup>. Outros elementos que contribuíram para a leitura foram os paralinguísticos e cinésicos (ritmo da fala, pausas, gritos, gestos), em virtude de os textos em questão terem sido escritos para a realização cênica.

Ao mesmo tempo em que víamos os textos e seus discursos abertos à nossa abordagem feminista e decolonial e no que ambas apresentam de reflexões de ordem culturalista, fomos desafiados a compreender como a poética presente em sua composição lidava com a declaração de sua autora a respeito da não filiação de seu processo criativo a agendas de reivindicação ou impugnação a um sistema de governo ou economia. Por isso, ainda em revisita aos primeiros propósitos de pesquisa, pensamos que nosso objetivo geral poderia ser o de Apreender como se

dá a construção de significados, ressignificações e reconfigurações da poética da repetição-revisão em torno dos problemas de gênero e raça, especialmente quando se espera de uma atividade poética não-hegemônica algum tipo de filiação ou continuidade às lutas empreendidas pelos grupos que compõem aquelas minorias e pelos grupos de teatro que compartilharam dos mesmos propósitos. Notamos que a negociação de sentidos com o texto dramático seria fundamental neste processo, pois ele poderia se mostrar resistente à nossa interpretação.

A leitura de algumas obras dramáticas vinculadas ao teatro político e aos movimentos sociais (capítulo 1) trouxe algumas observações sobre o que poderia haver de peculiar na poética de Parks e suas possibilidades de posicionamento político. A primeira observação foi a de que, ao evidenciar o modo como os simbólicos e imaginários acerca do homem e da mulher, negros e não-negros, africanos e americanos são construídos historicamente, a poética da repetição-revisão prefere fazer os conflitos passarem por uma variação contínua, “como por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas dominantes” (DELEUZE, 2010, p. 55) do que dar ênfase às tensões já institucionalizadas e muitas vezes manipuladas por interesses comerciais ou de iniciativas políticas oportunistas.

A segunda foi a de que, embora sua autora não quisesse conduzir sua obra pelos rumos da resistência enquanto oposição a um modelo governamental, a poética estava fortemente baseada na não neutralidade da língua e da história. Denunciando que, assim como elas são capazes de contribuir para o apagamento dos dissensos e contrassensos do existir, também podem passar por um processo de auto-interrogação e reconfiguração para a produção desses mesmos dissensos e contrassensos em favor de práticas de reflexão e crítica ao mundo real. O resultado desse posicionamento que, ao nossos olhos, luta para não se institucionalizar, é que os valores hegemônicos ganham menos importância não necessariamente pela exclusão de personagens brancas dos enredos afro-estadunidenses ou pela construção de uma figura feminina heroica que se contrapõe ao regime patriarcal, mas pela indefinição de uma estética única para seu estilo de escrita ou pela indeterminação de escolaridade, gênero, classe social e de cor de pele de suas figuras-personagens. Notamos que essa caracterização é muitas vezes obrigatória para outros tipos de arte sob influência de movimentos identitários.

A terceira foi que a poética da repetição-revisão manifesta diversas possibilidades de resistência política, pois, sem abrir mão do discurso literário e devir teatral, consegue construir múltiplos diálogos entre o estético e formal nesse discurso e as instâncias sociais, culturais e históricas, de modo que o sentido de posicionamento político se evidencia como parte integrante de uma estrutura. Os diálogos que visualizamos não necessariamente demonstram promover intervenções imediatas, de ordem prática e revolucionária aos problemas dramatizados, mas parecem aderir a uma vertente do pensamento político contemporâneo pela qual se acredita que, além de participar da luta de classes, seria urgente pensar em uma liberação dos sentidos a partir de dentro, a partir da linguagem, dos gestos de resistência civil, dos aspectos culturais e psíquicos e também a forçosa interação entre realidades díspares e pensamentos controversos que resulta da globalização cultural de meados do século XX.

Para aproximar ainda mais nossas conclusões dos elementos da poética das peças, podemos dizer que, ao utilizar a musicalidade e as indicações de expressões orais africanas e afro-estadunidenses como recursos estéticos, Parks os torna não apenas meios para a ação dramática, mas agentes constitutivos dela. Ao incentivar a corporificação e a vocalização do texto literário via teatro, consegue dar suporte suficiente aos dramas que denunciam realidades inferiorizadas — demonstrando que um trabalho artístico não necessariamente precisa estar filiado a um movimento político-partidário para sua intencionalidade política se manifestar.

Sobre a hipótese de que a poética de Parks problematiza dicotomias e propõe reconfigurações ao teatro e aos movimentos políticos clássicos e modernos, podemos comentar que ela se confirmou de modo relativo. De fato, as quatro peças tomam uma perspectiva de rompimento de barreiras entre nacionalidades e literariedades, mas continuam se servindo das oposições como as que existem entre preto e branco, jardim de flores e *front* de guerra, presente e passado, para orientar-se por racionalidades antes consideradas ilegítimas. O transbordamento que constatamos existir na repetição-revisão não exige total abandono de concepções duais, nem deixa de se inspirar no drama político anteriormente praticado.

Esta pesquisa demonstra não só que a lógica da repetição-revisão depende do que já foi dado para construir-se como posicionamento político - característica que se evidencia pelo seu nome - como também que não tem a

pretensão em se fazer uma “prática artística completamente inédita” ou uma “nova política” isenta, alheia ou hierarquicamente superior àquilo que poderia se opor. Em outras palavras, a poética parksiana não recusa o elemento de síntese que, para o pesquisador Rafael Villas Boas (2017), faz com que a estrutura do processo social possa estar contida de forma transfigurada na forma artística. A renúncia que faz de uma retórica muito utilizada por políticas de governo “messiânicas” é, para nós, o principal diferencial dessa poética.

Por outro lado, ao acompanhar a recusa a institucionalizações e tribalizações de sua autora, as peças parecem estar abertas para o que havia de novo na noção de transnacional, para as indefinições que a ideia de multiculturalismo, bastante discutida nos Estados Unidos da década de 1980, poderia motivar. Com isso, ao mesmo tempo em que discordam de uma estética única, também problematizam a multiplicação de identidades, ora indo ao encontro de alguns críticos do teatro e da sociedade que observam nessa tendência uma meta do sistema capitalista contra a força das lutas e conquistas populares, ora chamando a atenção para o que fica de lado em caso da negligência dessas múltiplas identidades.

Acerca do impasse discutido sempre que se fala de multiculturalismo, observamos que a poética parksiana não retrata identidades como fragmentos de existência cuja opressão se resolve com uma única fórmula, mas elucida que seus problemas estão interconectados e possuem camadas tão complexas e diversas, que nenhuma poderia ser ignorada. Se retornarmos ao exposto sobre as suas personagens, por exemplo, veremos que elas nascem de uma experiência que as estereotipa e, em seguida, pedem por uma reinvenção, movendo-se ora por confrontações interpessoais, ora por conflitos oriundos da relação do homem com o cosmo e a sociedade. Essas movimentações vão desde o romantismo e do simbolismo do século XIX até o surrealismo do século XX, apontando para uma dramaturgia que abraça no conteúdo e na forma as contradições de uma sociedade descrita por Marvin Carlson (1997) como relativista e móvel.

Traduzir poeticamente uma sociedade relativista móvel e compartilhar essa poética com uma prática teatral faz com que a leitura política sobre as peças lance reflexões sobre o papel da literatura dramática contemporânea acerca da emergência de novas formas de racionalidade e seu impacto nas lutas coletivas a partir do século XXI. A estrutura da ação dramática e a construção

composicional das peças não apreendem as diferenças culturais e linguísticas de maneira a torná-las centrais na razão e resolução de um conflito, e sim como outras versões possíveis para aquilo que parece ser uniforme e unificado contra um sistema opressor e totalitário. Poderíamos dizer que a poética de Parks consegue ser política por não ser política naquele sentido dado por um teatro político moderno que, por seu tempo e anseio justificado, ainda encontrava-se em processo de compreensão do mundo enquanto mundo social líquido e instável.

Essas observações, que foram levantadas pela leitura que buscou as relações de poder manifestas nas peças e sua vinculação com o contexto de sua produção e circulação, evidenciaram mais uma vez a não obrigatoriedade de a arte fazer oposição a um regime estabelecido ou mesmo de, segundo as ideias aristotélicas e hegelianas, “construir dramas baseados em um grande conflito, um grande choque dramático entre personagens típicas” (SARRAZAC, 2017, p. 41). Por outro lado, as possibilidades de fazer essa oposição, sem necessariamente afiliar-se a uma ideologia partidária ou a uma aplicabilidade didática, aponta para a tendência de a subjetividade política contemporânea depender cada vez menos de uma representação estatal ou sindical para marcar suas ações e, de passagem, questionar-se sobre os prós e contras dessa desvinculação.

Há a possibilidade de a poética que repete e revisa ser interpretada como um posicionamento anarquista, já que não se assenta sobre uma visão progressista ou conservadora, direitista ou esquerdista. Porém, apesar de as experiências representadas conduzirem o leitor/espectador a um movimento explosivo singular e tomarem corpo e voz no que o teatro tem de coletivo, sua política enquanto resistência e crítica condiz com o autointerrogar-se da modernidade e avança para o íntimo do ser e para a paisagem mental que, para Jean Pierre Sarrazac (2000), nem sempre foram levados em conta pelo teatro político do tipo “tribuna”.

Por optarem em não ocupar um posicionamento, as problematizações levantadas por Parks nas quatro peças também colocam em discussão se as outras vias possíveis resolvem a crise política e social sempre enfrentada corajosamente por movimentos mais nacionalistas do que internacionais e em rede ou tornam essas crises mais intensas. As ambiguidades e contradições, também presentes em conceitos como Democracia, Liberal, Marginal e Igualdade, fazem refletir sobre a necessidade constante de não repetir por repetir, mas retornar e revisar o que foi dito, feito e pensado na busca por transformações que podem

parecer pequenas — como uma letra trocada por outra em uma palavra, uma pronúncia mais prolongada ou diálogo com alternância desencontrada —, mas levam a outras manifestações antes reprimidas pela ordem impositiva e totalitária das medidas e fórmulas que nem sempre conseguem dar conta do drama complexo que é a vida.

Expomos nossas “descobertas” acreditando que possam se assomar a outras reflexões de linhas de pesquisa interessadas em Literatura e Práticas Sociais e, como pressupõem os Estudos Culturais, “contestar limites socialmente construídos nas mais diversas realidades humanas” (BAPTISTA, 2009, p. 452). A contribuição que acreditamos oferecer se faz pelo reconhecimento de que a literatura dramática contemporânea elaborada pela poética de Suzan-Lori Parks não se relaciona com a política da resistência de maneira unilateral, mas apresenta problematizações *para* e *sobre* o sujeito político e social, de modo a representá-lo como cada vez mais conectado à imprevisibilidade de uma complexa rede. Essa política o convida a pôr em xeque as contradições e estabilidades da arte e da política que defende.

Sem interesse de julgar se as contradições da repetição-revisão de Parks refutam ou reproduzem são positivas ou negativas, a reflexão suscitada pelas leituras e análises fez pensar a respeito dos muros e vínculos entre arte dramática e política. Com essa leitura, entendemos que nem sempre a resistência da arte se dará pela escolha de um lado dentre dois que se excluem, pois, como considera Reece Jones (2012), o problema das fronteiras é muito mais complexo do que erguer um muro que alguém poderia transpor com uma escada ou escavando um túnel com uma pá. Resistir em tempos atuais requer o exame crítico e sensível das significações simbólicas e imaginárias que cada lado constrói em relação a si e ao lado oposto.

A Literatura e as Práticas Sociais são uma oportunidade de construção de conhecimento a respeito das fronteiras entre arte e política por justamente compartilharem desses simbólicos e imagéticos significativos por meio da língua, da linguagem poética e da história. Se suas ressignificações são vistas de uma perspectiva analítica ou como experiência estética, o que fica para nós é que, de todo modo, essas perspectivas não estão dissociadas entre si e de seus resultados.

Quando em rede, a poética que repete e revisa pode praticar ativismos artísticos e políticos cada vez mais comprometidos em compreender e produzir

múltiplas leituras e sentidos sobre o mundo em que vivemos e menos preocupados em combater o que ele tem de dual. O combate e a oposição, como acontece em Suzan-Lori Parks, poderiam muito bem atuarem como posicionamentos subentendidos, mas nem por isso deixariam de ser, pela experiência leitora e performática que só a literatura dramática pode nos proporcionar, uma forma de pensar e atuar sobre o político de um modo perceptivo e efetivo.

## REFERÊNCIAS

ADAMSON, Madeleine. The Black Freedom Movement. *In*: ADAMSON, Madeleine; BORGOS, Seth. **This mighty dream: Social Protest Movements in the United States**. Boston: Routledge & Kegan Paul Plc, 1984.

ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos todos feministas**. Tradução Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADLER, Thomas P. Lillian Hellman: Feminism, formalism and politics. *In*: MURPHY, B. **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999. p.118-133.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALCOFF, Linda M.; GARCÍA, Michael H.; MOHANTY, Satya; MOYA, Paula M (Eds.). **Identity Politics Reconsidered**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

ALLISON, Leadley. **Repetition with revision: Suzan-Lori parks' 365 days/365 plays and the new theatre festival**. 2010. Thesis (Master of Arts) – The Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2010.

ARDREY, Robert. **Plays of Three Decades: Thunder Rock, Jeb, Shadow of Heroes**. London: Collins, 1968.

BALAKIAN, Jan. Wendy Wasserstein: a feminist voice from the seventies to the present. *In*: MURPHY, B. **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999. p.213-231.

BAPTISTA, Maria M. Estudos Culturais: o quê e o como da investigação. **Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement**, nº spécial, automne hiver 2009, pp. 451-461. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/279681914> Acesso em: 30 jul. 2020.

BARAKA, Amiri. **The motion of History and Other Plays**. New York: William Morrow and Company Inc, 1978.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução João Wanderlei Geraldi. Campinas: Pontes, 1989.

BERENDT, Joachim E. **O jazz do rag ao rock**. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Convergências entre Intelectuais do Atlântico Negro: Guerreiro Ramos, Frantz Fanon e Du Bois. *In*: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL R. (Orgs.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2 ed. 3. reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 247-268.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula v.

Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. *In*: FARIA, J.R. **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 194 –214.

BJORNLUND, Lydia. **The Civil Rights movement**. San Diego: Reference Point Press, 2013.

BLACK, Cheryl; FRIEDMAN, Sharon. **Modern American Drama Playwriting in the 1990s**: voices, documents, new interpretations. Cidade: Bloomsbury, 2018.

BROWN, Janet. Feminist Theory and Contemporary Drama. *In*: MURPHY, B. **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 155-172.

BROWN, Janet. **Feminist Drama**: Definition and Critical Analysis. New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 1979.

BROWN, Sterling A. Negro Character as Seen by White Authors. **The Journal of Negro Education**, v. 2, n. 2, p. 179–203, 1933. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2292236>. Acesso em: 03 nov. 2019.

BROWN, William W. The Escape; or A Leap for Freedom. *In*: HATCH, James; HAMALIAN, Leo. **The roots of African American Drama**: An anthology of early plays, 1858-1938. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 38-42.

BURRELL, Julie. **The Civil rights theatre movement in New York 1939 – 1966**: staging freedom. New York: Palgrave Macmillan, 2019.

BUTLER, Judith P. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-Dramático e Performance Pós-Dramática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARMICHAEL, Stokely; HAMILTON, Charles. **Black Power**: The politics of liberation. New York: A Division of Random House Inc., 1967.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and Theatre**. New York: Routledge, 1988.

CAUSEY, Matthew; WALSH, Fintan. **Performance, identity and the Neo-Political Subject**. London: Routledge, 2013.

CHINNA, Stephen. **Performance**: Recasting the Political in Theatre and Beyond. Bern, Peter Lang, 2003.

CHILDRESS, Alice. **Selected Plays**. Kathy Perkins (ed.). Evanston: Northwestern University Press, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Sahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro, IMAGO, 1975.

DICKEY, Jerry ; OZIEBLO, Barbara. **Routledge Modern and Contemporary Dramatists: Susan Glaspell and Sophie Treadwell**. New York: Routledge, 2008.

DU BOIS, W. E. B. (William Edward Burghardt), 1868-1963. **The Star of Ethiopia: A pageant, 1911**. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries. Disponível em : <https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b233-i083> Acesso em: 09 out. 2020.

DURÃO, Fábio A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **Delta**. Unicamp, v. 31, n. 4, p. 377-390. 2015. Número Especial. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/22230> Acesso em: 17 fev. 2015.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FOERTSCH, Jacqueline. **American Drama in Dialogue: 1714-present**. New York: Palgrave, 2017.

FRANK, Haike. The instability of meaning in Suzan-Lori Parks' The America Play. **American Drama**, Cincinnati, v. 11, n. 2, p. 4-20, Summer 2002. Disponível em: [https://www.thefreelibrary.com/\\_/print/PrintArticle.aspx?id=95198794](https://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=95198794). Acesso em: 20 abr. 2019.

FRIEDMAN, Sharon. American Theatre in the 1990s. *In*: BLACK, Cheryl; FRIEDMAN, Sharon. **Modern American Drama Playwriting in the 1990s: voices, documents, new interpretations**. New York: Bloomsbury, 2018. p.33-93.

FULEIHAN, Zeena Y. Literary Repetition and Revision as Healing: Harryette Mullen and Suzan-Lori Parks's Collective Solution to Historical Trauma. **Inquiries Journal**, Boston, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1625/literary-repetition-and-revision-as-healing-harryette-mullen-and-suzan-lori-parkss-collective-solution-to-historical-trauma>. Acesso em: 11 abr. 2019.

GARRET, Shawn Marie. Figures, Speech and Form in Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom. *In*: WETMORE JR., Kevin J; SMITH-HOWARD, Alycia (Orgs.). **Suzan-Lori Parks: A casebook**. London: Routledge, 2007, p.1-17.

GARRET, Shawn Marie. The possession of Suzan-Lori Parks. **America Theatre**: A publication of theatre communication group, New York, p.1-14, October 2000. Disponível em: <https://www.americantheatre.org/2000/10/01/the-possession-of-suzan-lori>. Acesso em: 23 mar. 2019.

GATES, Henry Louis, Jr. **The signifying monkey**: A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford, 1988.

GEIS, Deborah R. Under the piano and all that Jazz. *In*: GEIS, D.R. **Suzan-Lori Parks**. Michigan: The University of Michigan Press, 2008. Disponível em: <http://www.press.umich.edu>. Acesso em: 12 abr. 2019.

GLASPELL, Susan. **Trifles**. Nova Delhi: Prabhat Prakashan Publishing, 2020.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Eunice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UGJF, 2005.

GOHN, Maria da Glória M. **História dos Movimentos e lutas sociais**: A construção da cidadania dos brasileiros. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

GOHN, Maria da Glória M. **Novas Teorias dos Movimentos Sociais**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

GOTO, Andrea J. Digging Out of the Pigeonhole: African-American 106 representation in the plays of Suzan-Lori Parks. *In*: WETMORE JR., Kevin J; SMITH-HOWARD, Alycia (Orgs.). **Suzan-Lori Parks**: A casebook. London: Routledge, 2007, p. 106-123.

GROCHALA, Sarah. **The contemporary political play**: rethinking dramatical structure. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

GURVITCH, Georges. **Dialética e Sociologia**. Tradução M<sup>a</sup> Stela Gonçalves. São Paulo: Vértice, 1987.

HATCH, James V. Two hundred years of Black and White Drama. *In*: HAMALIAN, L.; HATCH, J. V (Orgs.). **The roots of African American Drama**: An anthology of Early Plays. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p.15-37.

HEDIN, Benjamin. **In search of the movement**: the struggle for civil rights then and now. San Francisco: City Lights Books, 2015.

HILL, D. Anthony; BARNETT, Q. Douglas. **Historical Dictionary of African American Theatre**. Maryland: Scarecrow Press Inc, 2009.

HILL, Errol. **The theatre of Black Americans**: A collection of critical essays. New York: Applause: Theatre Book Publishers, 1987.

HOLDER, Heidi J. Strange Legacy: the history plays of Suzan-Lori Parks. *In*: WETMORE JR., Kevin J; SMITH-HOWARD, Alycia (Orgs.). **Suzan-Lori Parks**: A

**casebook.** London: Routledge, 2007. p.18-28.

HUGHES, Langston. **The collected works of Langston Hughes vol 5: The plays to 1942: Mulatto and The sun do move.** Columbia: University of Missouri Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JONES, Reece. **Border Walls: Security and the War on terror in the United States, India, and Israel.** New York: Zed Books, 2012.

KELLEY, Robin D.G. **Freedom Dreams: The black radical imagination.** Boston: Beacon Press, 2002.

KEYSSAR, Helene. **Feminist Theatre: An Introduction to plays of Contemporary British and American Women.** New York: Macmillan Education, 1984.

KOLIN, Philip C. "You one of uh mines?" Dis(re)membering in Suzan-Lori Parks's Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom. *In:* KOLIN, P.C. (Org.). **Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and other works.** Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010, p. 45-64.

KRASNER, David. **A beautiful pageant: African American Theatre, Drama and Performance in the Harlem Renaissance 1910-192.** New York: Palgrave Macmillan, 2002.

KRISCHKE Paulo; SCHERER-WARREN, Ilse (Orgs.). **Uma revolução no cotidiano?** Os novos movimentos sociais na América do Sul. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KRITZER, Amelia H. Comedies by early American women. *In:* MURPHY, B (Org.). **The Cambridge Companion to American Women Playwrights.** New York: Cambridge University Press, 1999. p.3-18.

LAMB, Charles. **Housing Segregation in Suburban America since 1960: presidential and juridical politics.** New York: Cambridge University Press, 2005.

LARSON, Jennifer. **Understanding Suzan-Lori Parks.** South Carolina: University of South Carolina Press, 2012.

LOCKE, Alain. **The New Negro: voices from the Harlem Renaissance.** New York: Touchstone, 1992.

MARZETTE, DeLinda. **Africana Women Writers: Performing Diáspora, Staging Healing.** New York: Peter Lang, 2013.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Tradução Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MACDOWELL, Deborah. New Directions for Black Feminist Criticism. **Black American Literature Forum**, v. 14, n. 4, p. 153-159, 1980.

MACDOWELL, Deborah. New Directions for Black Feminist Criticism. *In*: MITCHELL, A. (Ed.) **Within the Circle**: An anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the present. Durham: Duke University Press, 1994, p. 411-428.

MENSON-FURR, Ladrica. **August Wilson's Fences**. New York: Continuum International Publishing Group, 2008.

MILLER, David L. **George Herbert Mead**: Self, language and the world. Austin: University of Texas Press, 1973.

MILLER, Tice L. **Entertaining the Nation**: American Drama in the Eighteenth and Nineteenth Century. Illinois: Southern Illinois University Press, 2007.

NAOR, Rachel A. **Suzan-Lori Parks 's The America play and its deconstructive ontology** (2008). Graduation Theses and Dissertations. The University of South Florida. Disponível em: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/422>. Acesso em: 03 mai. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

NOVATI, Gabriela; CAUSEY, Matthew. ID/entity: The subject's own taking place. *In*: CAUSEY, M.; WALSH, F (Orgs.). **Performance, identity and the Neo-Political Subject**. London: Routledge, 2013, p. 33-50.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́ . Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects *In*: OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́ (Org.) **African Gender Studies: A Reader**. New York: Palgrave, Macmillan, 2005, p. 03-22.

OZIEBLO, Barbara. "The 'fun that I had': The Theatrical Gendering of Suzan-Lori Parks' 'figures.'" *In*: WETMORE, K. J. Jr. (Org.). **Suzan-Lori Parks: A Casebook**. New York: Routledge, 2007. p. 48-60.

PARKS, Suzan-Lori. **The America Play and other works**. New York: Theatre Communication Group, Inc., 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e M<sup>a</sup> Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERKINS, Kathy A. **Black Female Playwrights**: An Anthology of Plays before 1950. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

PERSLEY, Nicole H. Sampling and Remixing: Hip Hop and Parks's History Plays. *In*: KOLIN, Philip (Org.). **Suzan-Lori Parks: essays on the plays and other works**. Maryland: Mcfarland & Company Inc. Publishers, 2010, p. 65-75.

PINTO Jr., Braz. **Dramaturgia e poéticas de revisão**: tradução comentada de Topdog/Underdog de Suzan-Lori Parks. 2016. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E (Org.). **A colonialidade do saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Su Sur, Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

REYNOLDS, David S. **Uncle Tom's Cabin and the battle for America**: Mightier than a sword. New York: WW. Norton & Company, 2011.

RICHARDSON, Christopher M.; LUKER, Ralph E. **Historical Dictionary of the Civil Rights Movement**. 2. ed. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROACH, Stephanie. Chronology. *In*: MURPHY, B. **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999, p. xix - xxxviii.

ROSENHAGEN, Diana. Polk County: Zora Neale Hurston's Black South and the Quest for a "real Negro theater". **Moravian Journal of Literature and Film**, Olomouc, v. 2, n. 1, p. 5-18, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANDERS, Catherine; JOHNSTON, Nancy. The sun do move: A music-play. *In*: HUGHES, Langston. **The collected works of Langston Hughes vol 5**: The plays to 1942: Mulatto and The sun do move. Columbia: University of Missouri Press, 2002. p. 591-648.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno**. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAXON, Theresa. **American Theatre**: History, Context, Form. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

SCHERER-WARREN, Ilse; KRISCHKE, Paulo J. (Orgs.). **Uma revolução no cotidiano?** Os novos movimentos sociais na América do Sul. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCOTT, Joan W. **Gender and the politics of History**. New York: Columbia University Press. 1988.

SHANGE, Ntozake. **For colored girls who considered suicide when the rainbow is enuf**: A chorepoem by Ntozake Shange. New York: Scribner Poetry, 1997.

SHERWOOD, Robert E. **Idiot's Delight**. New Hampshire: Reading Essentials, 2019.

STEPHENS, Judith S. The Harlem Renaissance and the New Negro Movement. *In*: MURPHY, B (Org.). **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 98-117.

TCHAMITCHAN, Raphaëlle. As "Lincoln Plays" de Suzan-Lori Parks ou a de(re)composição de um mito americano. Artigo de comunicação. **Cena**. Porto Alegre, n. 26, p. 6-19 set./dez. 2018 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 25 mai. 2019.

TORO, Fernando de. **Theatre Semiotics**: Text and staging in Modern Theatre. Translated from Spanish by John Lewis. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

TOURAINÉ, Alain. **Igualdade e Diversidade**: O sujeito democrático. Bauru: EDUSC, 1998.

TRAYLOR, Eleanor. Two Afro-American Contributions to Dramatic Form. *In*: HILL, Errol (Org.). **The theatre of Black Americans**: A collection of critical essays. New York: Applause: Theatre book publishers, 1987.

TREADWELL, Sophie. **Machinal**. London: Nick Hern Books, 2014.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Outline of American Literature**. United States: US Information Agency, 1994.

VILLAS BOAS, Rafael L. Desafios do teatro político contemporâneo. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, Vol 18, n. 30, set. 2014. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>. Acesso em: 03 jul. 2019.

WACQUANT, Loïc. **Parias Urbanos**: Marginalidad en la ciudad a comienzos del milênio. Buenos Aires: Manantial, 2007.

WETMORE Jr., Kevin J. Re-enacting: metatheatre in thuh plays of Suzan-Lori Parks. *In*: WETMORE JR., Kevin J; SMITH-HOWARD, Alycia (Orgs.). **Suzan-Lori Parks**: A casebook. London: Routledge, 2007, p. 89-105.

WILLIAMS, Rhonda. **The politics of public housing**: Black women's struggles against urban inequality. New York: Oxford University Press, 2004.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOOD, Jacqueline. "Jazzing" Time, Love, and the Female Self in Three Early Plays by Suzan-Lori Parks. *In*: KOLIN, P. **Suzan-Lori Parks**: essays on the plays and other works. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010, p. 34-44.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Thomas T; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.